

فن الفسيفساء الروماني (المناظر الطبيعية)

Roman Mosaic (Landscape)



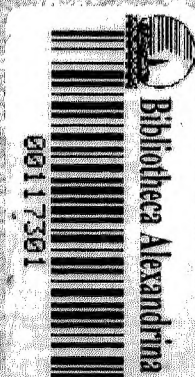
إعداد
عبير قاسم

ماجستير في الآثار اليونانية والرومانية
الاسكندرية ١٩٩٨



مكتبة الفكر

شارع ستيفان بشار - الإسكندرية
٨٨٤٦٣٣



فن الفسيفساء الروماني

(المناظر الطبيعية)

Roman Mosaic
(Landscape)

إعداد
عبر قاسم

ماجستير في الآثار اليونانية والرومانية



ملتقى الفكر
٤٤ ش سوتير - الأزاربطة
٤٨٤٤٦٢٣ © اسكندرية

تكملة

على الرغم من تنوع الأبحاث و الدراسات التي شملت الفنون المختلفة في العصور المتفرقة، إلا أن موضوع الفنون يظل دائماً في انتظار المزيد و المزيد من الدراسات .

لقد كان الفن دائماً يعد مجالاً غامضاً ، يعبر عنه كل باحث من وجهة نظره الخاصة ، و التي تختلف عن وجهة نظره غيره .

و من هذا المنطلق يعتبر الفن الروماني بصفة عامة مجالاً رحباً يقدم الفرصة لكل باحث و مقبل على العلم ؛ أن ينهل منه كما يشاء ، فيختار ما يحبه ، و يوسع فيه مداركه ، و يتناوله بالبحث ، و الدراسة .

و على الرغم من ذلك الكم الهائل من الكتب ، و المراجع الأجنبية التي عُنيت بالفن الروماني بمختلف فروعه ، إلا أنه مع ذلك ما زال في حاجة إلى المزيد من البحث و تقصي الحقائق ، سواء بالنسبة إلى تتبع ظاهرة ما ، أو أكثر من خلال الفنون المختلفة ، ثم القيام بالدراسات التحليلية ، و عقد المقارنات بين هذه النماذج المتنوعة ، و المختلفة عبر العصور المتلاحقة . هذا و لا سيما قلة المراجع و الكتب العربية التي تناولت الفن الروماني بصفة عامة ، و فن الفسيفساء بصفة خاصة .

و بالنسبة إلى موضوع الكتاب ، فهو يتناول التعبير عن الطبيعة من خلال فن الفسيفساء الروماني ، و يغطي تقريباً الفترة الزمنية فيما بين القرن الثالث ق.م. ، و حتى القرن الثالث الميلادي ، أو بعده بقليل .

و التنوع في أماكن النماذج المختارة يوضح اختلاف ميول الفنانين في اختيار العنصر الذي يدور حوله العمل الفني ، و كذلك طسرقهم المتباينة في التعبير عن البيئة المحيطة بهم .

و قد اخترت موضوع الكتاب لاله في نظري من أهمية كبرى ، حيث يتناول بلغة عربية فناً بديعاً هو فن الفسيفساء الرومانية المصورة للطبيعة الجميلة في ذلك الوقت . فالرؤسوع يعطي فكرة واقية عن الأنشطة الاقتصادية في مختلف البلاد ، و يقدم لمحات عن الملابس ، و الأدوات المختلفة و المستخدمة في شتى المجالات المصورة هنا ، هذا بالإضافة إلى التعرف على نوعيات كبيرة من الحيوانات

سواء المستأنسة ، أم الضارية في الأماكن المتنوعة بما يعتبر سجلاً حياً ،
و مصوراً عن طيور ، و حيوانات ، و أسماك و نباتات كل منطقة .
و ينقسم الكتاب إلى خمسة أبواب كبيرة ، هذا بالإضافة إلى المقدمة ،
و التمهيد ، و الخاتمة . و قد اعتمدت الأبواب الأربعة الأولى منه على
أساس التوزيع الجغرافي ، بينما كان الباب الخامس مختلفاً .
و تطرق هذه الأبواب الأربعة إلى نماذج فسيفسائية من إيطاليا ، و مصر ،
و منطقة شمال إفريقيا ، و غرب أوروبا ، و تطرح أمثلة نادر
تناولها حتى بالمراجع الأجنبية . أما الباب الخامس و الأخير ، فنجد أنه
عبارة عن دراسة مقارنة بين النماذج الفسيفسائية المختلفة ، لما يعكسه
كل منها من عادات ، و طرز ، و بيئة طبيعية تختلف من مكان إلى
آخر ، و من فنان إلى آخر .

و قد حاولت - قدر استطاعتي - في الكتاب أن أقدم للقارئ كل
ما استطيعه من معلومات حتى تتوفر لديه صورة شاملة عن المكان و الزمان
و العناصر المصورة في المثال ، و ذلك كي يكون مرجعاً له ليس فقط
عن فن الفسيفساء ، و إنما عن ثقافات و شعوب مختلفة .

و أشكر الله سبحانه و تعالى على نعمته عليّ ، و قد كلل جهودي بالنجاح
حتى أنني أنهيت هذا العمل لعله يفيد غيري أيضاً من الباحثين .
و أدين بكل شكر و عرفان إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة / سوزان
الكلزة التي أشرفت على رسالتي للمجستير بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ،
و كانت الرسالة هي التي انبثق منها هذا الكتاب .
كما أتقدم أيضاً بالشكر العميق إلى أستاذي الجليل الدكتور / فوزي عبد
الرحمن الفخراي ، ذلك النهر الذي لا ينضب منه العلم أبداً .
و في النهاية ، أتقدم بأسمى آيات الشكر إلى كل من ساعدني ،
و أسدى لي نصيحة مخلصة حتى استطعت أن أنجز هذا العمل المتواضع ليكون
زهرة صغيرة في روضة العلم .

عبد المحسن قاسم

مقدمة

بداية القول تزخر الطبيعة بالعناصر المختلفة التي جعلتها مجالاً خصباً ، ومرتعاً رجباً لكل متذوق للجمال ، و كل فنان ينهل منها كما يشاء .

فالشاعر يتغنى بمظاهر الطبيعة وكأنها محبوبته التي يناجيها ، و الأديب يصف ما تراه عيناه من ظواهر ، أما الفنان أو الرسام فمن فرط إعجابه بنحده يحاول أن ينقل قليلاً من الطبيعة لتكون شاهداً على الورق ، أو الجدران ، أو بأية وسيلة أخرى متاح له ولو كانت في حجم الإناء الصغير ، أو سطح العملة المستدير ، كل ذلك من أجل غاية واحدة هي إثبات و إبراز إعجابه بالطبيعة ، و محاولة ترجمة هذا الإعجاب إلى عمل فني يبقى بقاء الزمن .

و التعبير عن الطبيعة واسع المفهوم ؛ فهو يشمل الظواهر الطبيعية المختلفة على سطح الأرض كالأشجار ، و الأزهار ، و الحيوانات ، و الطيور ، و النباتات ، و الجبال ، و البحار ، و الأنهار و هذه الأخيرة أي البحار ، و الأنهار تدخلنا في شعبة أخرى هي البيئة البحرية Seascape و التعبير عنها في الفن بما يعنيه ذلك من تصوير للبحار ، و الأمواج ، و الأسماك ، و القوارب ، و الأصناف ، و الشعب المرجانية ...

و تتضمن الظواهر الطبيعية أيضاً عناصراً أخرى تختلف باختلاف الطبيعة المراد تصويرها ؛ فالطبيعة الجبلية تعكس لنا تناقضاً بين الجبال ، و الوديان ، و تبدو عليها الصلابة ، و تتميز بالحيوانات الصحراوية كالأيل ، و النباتات الصحراوية الجافة و نخيل عليها الألوان الباهتة التي تتناسب مع البيئة الصحراوية .

و بطبيعة الحال يختلف الأمر مع البيئة الريفية حيث تظهر الألوان الحية ، و الأشجار الوارفة الأغصان ، و الأزهار ، و الثمار التي تتدلى في بعض الأحيان من الأشجار . و تظهر أيضاً الحيوانات المستأنسة الأليفة كالأبقار ، و الحمير ، و كذلك الطيور الداجنة كالدجاج ، و الحمام .

و نجد الفنان يعتني بإتقاء نوعية الزهور ، و الأشجار
ربما ليثبت عمق ملاحظته ، و طول خبرته في اختيار
العنصر الذي يعبر عنه .

و بالإضافة إلى البيئة البحرية ، و الجبلية ، ثم الريفية ، هناك
بيئة أخرى اهتم الفنان أيضاً بتصويرها ، و هي العناصر المعمارية ،
حيث عني هنا الفنان بالتعبير عن المدن ، و أسوارها الحصينة .
و أقواس النصر ، و البوابات ، كذلك تصوير المنازل ، و المحال ، و تصوير
الفيلات بخاصة تلك المقامة على شواطئ البحر .

و لم ينسَ تصوير المواني ، و ما بها من سفن ، و فنار
لإرشادها ، و تصوير الكباري ، و القناطر ، و تصوير المعابد ، و ما
يرتبط بها من عبادات ، و عقائد ، و طقوس ، و رموز ، و آلهة .
و في وسط كل ذلك ، لم يغفل الفنان عن إضافة العنصر
البشري . فوجدنا الصياد يظهر على شاطئ البحر ليصطاد
الأسماك ، أو نراه يصارع الأمواج من فوق قاربه . و قد نرى
الإنسان أيضاً راعياً للغنم ، أو حاصداً للزرع ، أو جالساً يستظل
بشجرة ، أو متريضاً بين أشجار الغابة ، أو جالساً أمام فيلا ، أو
ذاهباً إلى معبد لأداء شعائر العبادة

كذلك لم يغفل الفنان عن الإشارة إلى عنصر الزمن ، فأحياناً
يعبر عن المنظر المصور في فصل الربيع ، و أحياناً أخرى في
الشتاء ، أو ربما عند ضوء الفجر ، أو وقت الغروب .

و نستطيع القول أن الطبيعة هي العنصر الفعال الذي أكسب الإنسان
خيالاً خصباً ، و ذوقاً مرهفاً ، و احساساً دافقاً . و انعكس ذلك كله
على اختياره للموضوعات ، و تكويناته المختلفة ، و انتقاءه للألوان .

و هكذا كان لاختلاف الطبيعة المحيطة بالفنان أثره في
اختلاف الأعمال الفنية .

و بالنسبة إلى تصوير الطبيعة فهناك نوعين مختلفين ، الأول هو فر
عمارة الطبيعة (Landscape Architecture) ، بينما الثاني هو التعبير عن
المنظر الطبيعية نفسها و انعكاسها في الفنون (Landscape Painting) .

و بالنسبة إلى النوع الأول و هو فن عمارة الطبيعة^{١*}، فنجد
قديم قدم الزمن . ففي مصر القديمة ، و بلاد الرافدين ، و بلاد فارس
كانت الجهود تبذل بسخاء لخلق المناطق الخضراء التي تحيط بالمعابد
و القصور . و من أشهر هذه الأعمال على الإطلاق ، حدائق بابل المعلقة^{٢*} .
و يرتبط بهذا الفن علم تزيين الحدائق ، و البساتين الذي ازدهر في
عصر الإمبراطورية الرومانية ، من خلال الفيلا التي انتشرت في
ضواحي روما ، و على شواطئ البحر . و من أشهر تلك
الأمثلة ، فيلا الإمبراطور هادريان^{٣*} بأروقتها المفتوحة ، و دهاليزها
المتعددة ، و حدائقها البديعة ، كل ذلك من خلال نسيج رائع متناسق .
كذلك هناك ضيعة بليني الأصغر^{٤*} في لاورنتيوم ، و توسكي .
و يعتبر الوصف الذي أورده بليني الأصغر في كتابه عاملاً هاماً
كان له أعظم الأثر في عصر النهضة و الفترة التي تلتها .

- ١* - The Macmillan Family Encyclopedia , (Cambridge , 1987) " K-L " , p. 185 .
- ٢* - حدائق بابل المعلقة : هي إحدى عجائب الدنيا السبع القديمة ، و هي عبارة عن حدائق متداخلة
تم إنشائها عام ٦٠٥ ق.م. على يد الملك نبوخذ نصر الثاني . للمزيد راجع :
- Snell , Daniel C. , " Life in the ancient near east " , (Yale University Press , New York , 1997) , p. 99
- Winstone , H.V.F. , " Uncovering the ancient world " , (London , 1985) , p. 94-5 .
- Roberts , J.M. , " History of the world " , (New York , 1993) , p. 94 , 129 .
- ٣* - هادريان : إمبراطور روماني ، اسمه بالكامل *Publius Aelius Hadrianus* (١١٧ - ١٣٨) ،
ولد عام ٧٦ م. بإيطاليا و تولى الحكم عام ١١٧ و حتى عام ١٣٨ ، و ذلك خلفاً للإمبراطور
تراجان . اشتهر هادريان بتشجيع الأدب ، و الفن . و من أبرز إنشاءاته سور هادريان .
- للمزيد راجع :
The Oxford Classical Dictionary , (Oxford 1996) , p. 662-3
- ٤* - بليني الأصغر : هو كاتب لاتيني ولد في كوما (٦٢ - ١١٤ م.) و كان يعمل بالقانون ، و وصل
إلى منصب قنصل " *consul suffectus* " ، و كان في الأصل اسمه *Plinius L. Caecilius Cilo* ، و تحول
بعد ذلك اسمه إلى *C. Plinius Caecilius Secundus* . و من أبرز أعماله " رسالة يصف فيها فيلته
في لاورنتيوم " ، بالإضافة إلى رسالة أخرى تصف ثورة بركان فيزوف عام ٧٩ م.
- للمزيد راجع :
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1198

وقد أظهرت الحفائر التي أقيمت في مدينة بومبي* آثار الحداثق، و المساحات الشاسعة التي كانت موجودة، مما يعتبر دليلاً واضحاً على مدى أهمية هذه الحداثق بالنسبة إلى الرومان كجزء أساسي في حياتهم.

و بصفة عامة، فإن تزيين الحداثق يعد فناً واسع المجال من حيث التنوع، فهناك الحداثق المنظمة بعناية، و أخرى كانت تبدو وكأنها قطعة من الغابة*^٢. و في كلتا الحالتين، حاول الفنان أن تشيع حديقته البهجة في النفوس، و أن يكون لها تأثير طيب على الرائي، و ذلك من خلال حسن انتقائه للزهور المتناسقة مع الأشجار، و الحشائش. أما بالنسبة إلى النوع الثاني، ألا و هو التعبير عن الطبيعة عن طريق فن التصوير*^٣، فنجد أن أشهر أمثله على الإطلاق في الفن الروماني تتضح من خلال رحلات أوديسيوس*^٤. [صورة ١]

*١- بومبي : *Pompeii* هي مدينة قديمة في اقليم كمبانيا بإيطاليا . و تقع عند أقدام بركان فيزوف الشهير بالقرب من نابولي . و ليس من المعروف بالتحديد تاريخ انشائها، و لكن أقدم آثارها يرجع إلى القرن السادس ق.م. و منذ عام ٨٠ ق.م. تحولت إلى مستعمرة رومانية . و في عام ٧٩ م. غطت تماماً بركانها تحت اللابا الناجمة عن ثورة بركان فيزوف، و استمرت هكذا حتى أعيد اكتشاف المدينة بعد ذلك في القرن الثامن عشر . للمزيد راجع :

Mau , August ., " Pompeii, its life and art " , (London , 1899) .

Merriam-Webster's , Incorporated , " Merriam-Webster's Geographical Dictionary " (U.S.A. , 1997) , p. 942

*٢- Eastwick , R.W.Egerton , " The Oracle Encyclopaedia " , (London , 1895) Vol. III , p. 623 .

*٣- The Macmillan Fam.Encycl. , op.cit. , " K-L " , p. 188

*٤- أوديسيوس : اسمه اليوناني *Ὀδύσευς* ، و الاسم اللاتيني له هو *Ulyssus* ، و هو في الأصل بطل إغريقي محبوب من الإغريق في العصور الكلاسيكية . و قد كان ملكاً أسطورياً لإيثاكا ، ابن لايرتي : *Laertes* ، و تزوج من بينيلوبي *Πηνελόπη* و أنجب منها تليماخوس *Τηλέμαχος* . و كتب هوميروس "الأوديسة" عن رحلات أوديسيوس و مغامراته التي قابلها أثناء عودته من حرب طروادة، كذلك كذلك ظهرت في التصوير الخائطي . [صورة ١] للمزيد راجع :

Schmidt , Joel . , " Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine " , (Paris , 1965) , 308 -12 .

وقد ازدهر فن تصوير الطبيعة بعد ذلك على مر العصور المتلاحقة ، وربما كان السبب في ذلك هو حاجة الإنسان المطردة لرؤية الطبيعة وجمالها من حوله .

و الاسم اللاتيني لكلمة " حديقة " هو *hortus* ، أما في اللغة اليونانية فهو *κῆπος* ^{١*} . و من خلال الوصف التفصيلي لحديقة بليني الأصغر ^{٢*} ، نجد أنه كان أمام الرواق *porticus* ، غالباً ما يوجد *Xystrus* أي رواق مستطيل للتريض ، أو مجرد مساحة خالية من الأرض مقسمة إلى أحواض للزهور مختلفة الأنواع ، والأشكال . وكانت معظم الحدائق الرومانية عبارة عن صفوف متوازية من الأشجار الكبيرة التي تحصر فيما بينها مساحات مزروعة . أما بالنسبة إلى الممرات ، أو الممشى *ambulationes* فكانت تتكون من مساحات فسيحة على جانبيها نباتات متقاربة من شجر البقس *Buxus* ، وشجر السدر الجبلي *Taxus* ، وشجر السرو *Cupressaceae* ، وغيرها من الأشجار ذات الأوراق الخضراء ^{٣*} . وأحياناً كانت الممرات تحفها أحواض من نبات شوك الجمل *acanthus* ، و صفوف من أشجار الفواكه ، وبخاصة أشجار الكروم . و كان يتخلل كل ذلك ثمانية ، و نافورات ، و منازل صيفية *diaetae* ... و من أبرز الأزهار التي عرفها الرومان و عبروا عنها في أعمالهم الفنية المختلفة زهرة البنفسج *viola* ، و الورد *rosa* ، كما عرفوا أيضاً زهرة الجلاديوليس *gladiolus* ، و زهرة السوسن *lilium* أو *iris* ، و زهرة النرجس *narcissus* ، و زهرة الكركم *crocus* ، و زهرة الخشخاش *papaver* ، بالإضافة إلى غيرها من الزهور والنباتات .

^{١*} Smith , William , " Dictionary of Greek and Roman Antiquities " , (London, 1948) < 2nd. edit. > , p. 618-9 .

^{٢*} Pliny , Epist. , V. 6 .

^{٣*} Smith , William . , op.cit. , p. 618

كل ذلك مجتمعاً في الحديقة *viridarium* .

أما بالنسبة إلى تصوير الحدائق نفسها فكانت سمة منتشرة على حوائط الصالات^{١*}، كذلك على بعض الجدران في الحدائق نفسها بطريقة تضيف عمقاً للمنظر، سواء كان ذلك بالنسبة إلى الأشجار، أم المنتزهات مما أدى إلى غلبة طابع الخيال .

وهكذا كان الرائي يشعر أنه أمام منظر حديقة غناء حية بالألوان، و حقيقة . كذلك نجد الفنان يعكس هذه الطبيعة داخل الحجرات نفسها ليعطي منظر الأفق الواسع المفتوح على الريف والتلال، والوديان^{٢*} . [صورة ٢٢]

١* - Maiuri, Amedeo . , " La peinture romaine " , (Geneve , 1953) , p. 125-6 .

٢* - مثال ذلك تصوير حائطي لحديقة من فيلا الامبراطورة ليفيا *Livia* زوجة الامبراطور أوغسطس بـ *Prima Porta* و كأنه بستان حقيقي .

و الملاحظ أنه قد استحال القاعة الكبرى بهذه الدار إلى حديقة غناء لا نظير لها حيث تحيط بأحواض الزهور الباسقة أسوار رقيقة تمتد ورائها غيصات كثيفة من الأشجار و النباتات تشدو البلاهل على أفنانها و هي تثب من غصن إلى آخر ، و تنقش على صفحة السماء الزرقاء تعرجات طيراتها و تحليقها ، كما توحى تفصيلاتها الدقيقة باعتدال المناخ .

عن هذا التصوير الحائطي ، راجع كل من :-

- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، ج ١٠ ، المجلد الثاني ، ص . ٤٣١ .

- Maiuri, Amedeo . , op.cit. , p. 32 .

- Strong, Eugenie, " Art in Ancient Rome " , (London , 1929) , Vol. II , pp. 12 -

- Ling, Roger . , " Roman Painting " , (Cambridge , 1992) , p. 149-50

- Ramage, Nancy H., & Ramage, Andrew . , " Roman Art " , (Cambridge , 1995) - p. 107 .

و لعل السبب في ذلك هو رغبة الرومان الذين كانوا يعيشون في المدن المزدهمة ، إضفاء الطابع الريفي البسيط و الجميل على حياتهم .
و هذه العادة القديمة ترجع في أصولها إلى بدايات العصر الكلاسيكي عندما كان " الهورتس " *hortus* جزءاً أساسياً في المسكن ، و كان بمثابة فناء رحب به أزهار و ورود ، ثم تحول الهورتس بعد ذلك إلى ما عرف باسم *viridarium* أي حدائق بها شجيرات ، و ورود ، و مزودة بالنافورات و الحوريات ، و الأعمال النحتية المختلفة .
و هكذا امتزج الفن مع الطبيعة الأمر الذي أدى في النهاية إلى ازدهار فن تصوير الحدائق على حوائط الفيلا الرومانية .
و مع امتزاج الطبيعة و العمارة معاً ظهر ما يعرف باسم *Opus Topiarum* ، و بدت الطبيعة يقيم عليها خيال الفنان الروماني ، و لم تعد الأشجار و النباتات مجرد كائنات تتبع علم النبات ، بل أصبحت كائنات يوحى بالجمال .
و الجدير بالذكر أن عناصر الطبيعة كثيراً ما كانت تأخذ شكلاً رمزياً ؛ بمعنى أنه ليست كل المشاهد المصورة تعكس مكاناً ما حقيقةً موجوداً في أرض الواقع^{*1} . و يجب أن ننوه أيضاً إلى أنه في عصر بوليغوتوس^{*2} ، كان تصوير الأبعاد الثلاثة محصوراً في الأشخاص ، أما تأثيرات الطبيعة فكانت رمزية بحتة . و من هنا ظهر على الأواني مناظراً لأشجار منفردة ، و أعمدة ، و نافورات بسيطة ، و درافيل للدلالة على مكان ما ، أو منطقة محلية ؛ فقد كان إظهار الطابع المحلي أمراً رمزياً في أعمال بوليغوتوس .

*1 - Dawson , C.M. , " Romano-Companian Mythological Landscape Painting " -

(Yale Classical Studies) , Vol. 9 , (Yale University Press, 1943) , p. XV - 4 .

*2 - بوليغوتوس : *Πολυγοντος* هو رسام إغريقي ، ولد في ثاسوس (٤٧٥-٤٤٧ ق.م.) ابن

و تلميذ *Άγλαφρον* من ثاسوس ، له أعمال مصورة شهيرة مثل : *Νίκη* و *Ελευθερία* .

و قد كتب في موضوعات كبيرة عن الأساطير عرفنا من خلالها بعض كتابات باوزانياس و بليني .

و يعتبر مؤسس فن الرسم الحائطي الإغريقي . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1212

و يعتبر فن تصوير الطبيعة جزءاً أساسياً ، و مكملاً لفن البورتريه ،
و تصوير القصص التاريخية *١.

و جدير بالإشارة أنه لم يكن للرومان الفضل في اختراع
"التعبير عن الطبيعة" ، فمنذ بداية عصر الدولة القديمة *٢ في
مصر ، لجأ المصريون إلى تصوير الطبيعة للإشارة إلى طول
العمر الذي كان يشغله الإنسان ، بمعنى أن حياته ، و مهنته كانت
تصور على جدران مقبرته ، و من هنا ظهرت مناظر الحصاد ، و جمع
القمح ، و الصيد في النهر ، و صيد الدجاج البري في المستنقعات ،
كل ذلك يصاحبه في العالم الآخر [صورة ٣]

و في تلك الفترة كان تصوير الطبيعة يعتبر مجرد نوعاً من
التعبير صمم ليعتبر رسالة معينة ، و ليس للتأثير على الرائي .

أما في القرن الخامس ق.م. فلم يكن الفنانون الإغريق يهتمون
بالتعبير عن الطبيعة ، و قد اتضح فعلياً هذا الاهتمام بدءاً من
القرن الرابع إلى القرن الثالث ق.م. عندما تغلغل هذا الحب للطبيعة
في وجدان الشعراء ، و الفنانين كل في مجاله *٣.

و قد كان الاعتقاد السائد أن الإسكندرية هي التي أخذت مركز
الزعامة في الاهتمام بالطبيعة ، و لكن في حقيقة الأمر أنه على
الرغم من كونها مركزاً للثقافة في حوض البحر المتوسط ، بالإضافة

*١ - Wheeler, Mortimer, "Roman Art and Architecture", (London, 1964, rep. 1991), p. 182.

*٢ - عصر الدولة القديمة في مصر : الدولة القديمة ؛ هي تسمية أطلقت على الفترة من حوالي ٢٦٨٦ ق.م. إلى عام ٢١٨١ ق.م. و يشمل عصر هذه الدولة الأسرات الثالثة و الرابعة و الخامسة و السادسة . و يتميز ببناء الأهرام ، لذلك أطلق عليه أيضاً "عصر بناء الأهرامات" . للمزيد راجع :
- محمد عبد اللطيف محمد علي ، تاريخ مصر الفرعونية ، (جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٧) ، ص. ١١٣-٦٤ .

- ألن جاردنر ، مصر الفرعونية ، ترجمة نجيب ميخائيل ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) ، ص. ٩١-١٢٥ .

*٣ - Wheeler, Mortimer, , Rom. Art & Arch. , op.cit. , p. 182 .

إلى أنها المدينة التي قصدها ثيوكريرت^{١*} بعد أن كان يعيش في جبال صقلية ، و مراعيها ، و أنتقل منها إلى الحياة النشطة بشوارع الإسكندرية حيث مارس جميع أنواع الأنشطة و الحرف بما فيها صناعة الفسيفساء النيلية ، و اللوحات الجدارية كلها تعكس الطبيعة ، و مع ذلك لم تكن هي الزعيمة في هذا المجال .

و مع اتساع الإمبراطورية الرومانية و ازدهارها ، انتشرت اللوحات الفسيفسائية المركزية التي نفذت بواسطة فنانين اشتغلوا في ورش معينة على مستوى عالٍ من الجودة . و كانت هذه الأعمال تصدر إلى خارج مصر . و هكذا عثر على الأمثلة المختلفة في شتى الأماكن و المناطق .

و لما كانت حضارة الشعوب و الأمم تقاس بمدى تقدمها فسي الآداب ، و الفنون ، فالفنانون هي مرآة الشعوب ، بينما الآداب هي صوت الأمم ، لذلك كان التعبير عن الطبيعة من خلال الفن يمثل انعكاساً لما تغنى به الشعراء في كتاباتهم .

و قد بدأ الاهتمام بوصف الطبيعة مع الرعاية الذين كانوا يرعون الماشية و الأغنام ، و يتغنون بالأشجار ، و ما حولهم بكلمات بسيطة اعتمداً على موسيقى الناي ، و أحياناً بدون أية آلة موسيقية .

و يجب أن ننوه إلى أن المواطن في نطاق دولة المدينة لم يكن يشعر بالحنين إلى الريف ، و ذلك لأن الريف كان يحيط بالمدينة نفسها من كل نواحيها ففي العصر الإغريقي .

و لكن مع ازدياد عدد السكان و ازدحام المدن بخاصة في العصر

^{١*} - ثيوكريرت : *Θέοκριτος* هو شاعر هليلينسي ، ولد في جزيرة صقلية عام ٣١٥-٢٤٠ ق.م. ، و يرجع إليه الفضل في اختراع " شعر الرعاة " ، و قد درس الطب في قوص على يد إراسوستراتيس *Ἐραθόστρατος* ، و الأدب على يد فيلتاس *Φίλιππος* . و قد ألف قصيدة بعنوان : ربات البهاء أو هيريون *Charites e' Hieron* ، كذلك أنشودة ثناء على بطلميوس *Enkomion eis Ptolemaion* . عن ثيوكريرت و كتاباته ، راجع : - جورج سارتون ، تاريخ العلم ، ترجمة لفيف من العلماء ، (دار المعارف ١٩٧٩) ، جـ. ٤ ، ص. ٣٣٢-٣ .

الهليلسي حيث ظهرت المدن الكبرى المزدحمة كالإسكندرية مثلاً ،
فشعر الفرد بضيق المساحة من حوله ، وأصبح يعاني من صخب
وضوضاء المدينة . فظهرت حاجته إلى البعد لفترة عن هذه
الأجواء ، والانطلاق إلى الريف بهدوء و سكينة وسط أحضان الطبيعة
الجميلة . وكان من نتيجة الغرام بالريف ، وحياته الهادئة أن ابتكر
ثيوكرت فنّاً جديداً هو " شعر الرعاة " *Bucolica* أي شعر يتغنى بحياة
الرعاة في الريف ، وما فيها من هدوء و راحة للبشر .

و يجب الأخذ في الاعتبار أن الفرق بين الأدب الإغريقي
و السكندري يكمن في أن الأول كان مستلهماً من لقاء الإغريقي بعناصر
الطبيعة وجهاً لوجه ، و من تفاعل الكتاب و الأدباء مع البيئة .
أما الثاني فكان تعبيراً عن واقع إغريق مصر في العصر
السكندري ، الذين كانوا يحيون في بلاد ليست بلادهم ، و في مدن
كبيرة نسبياً حالت بينهم و بين الاستمتاع بالطبيعة الملهمة الخلاقة^{١*} .
و نجد اهتماماً من نوع آخر بالنباتات يتضح من كتابات
الشاعر ثيوفراست *Θεόφραστος*^{٢*} الذي كان شغوفاً بالنباتات ، كذلك
المزروعات ، و كتب عنها كتابه الأول " عن أسباب الإنبات " *περὶ φύτων*
αἰτίων ، و كتابه الثاني " عن تاريخ النباتات " *περὶ φύτων ἱστορίας* ، و كل
ذلك من خلال منظور علمي بحت .

١* - حمدي إبراهيم ، الأدب السكندري ، (القاهرة ، ١٩٨٥) ص . ٢٨١-٢٨٢ .

٢* - ثيوفراست : *Θεόφραστος* (٣٧٢/٣٦٩-٢٨٨/٢٨٥ ق.م.) ولد في إريسوس في ليسبوس ،
والده هو الثري ميلاتاس ، و كان تلميذاً في ليكيون *Λίκιον* أرسطو ، كما أن هناك اعتقاداً بأنه
كان أيضاً تلميذاً لأفلاطون . و مع ذلك فلاكيد أنه كان مخلصاً لتعاليم أرسطو ، متبعاً نهجها .
و من أشهر أعماله " طبائع الشخصيات " *χαρακτῆρες* ، و " عن الميتافيزيقا " *Θεόφραστου*
τὰ μετὰ τὰ φύσικα ، هذا على الرغم من أنه كان يتميز بالانتاج الغزير و قد عرفنا ذلك من
خلال كتابات ديوجينيس *Διογενῆς* ، و كتاب متأخرين .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , (Oxford , 1964) , p. 1504 .

و تختلف بطبيعة الحال نظرة ثيوفراست العلمية هذه للنباتات عن نظرة ثيوكرت المتميزة بالشاعرية و الرقعة .

أما في الفترة من ٣٢٣ إلى ٣٠٢ ق.م. أي قبل ازدهار الأدب السكندري في حوالي عام ٢٨٠ ق.م. ، ظهرت شاعرات نسوة أهمهن بالنسبة لنا هي الشاعرة " أنيتي من تيجيا " *Ἄνιτε ἡ Τεγέατις* ^{١*} ، هذه الشاعرة الأركادية ألقت عدداً من الابحرامات *ἐπίγραμμα* باللهجة الدورية ^{٢*} ، و كانت تعكس روح الشاعرة العفلية سافو ^{٣*} . و قد كانت أنيتي هي أول من نظمت مراثيات لبعض الحيوانات ، و أول من اهتمت بوصف الطبيعة ، و المناظر الرعوية في شعرها . كما وصفت ديكاً *ἀλεκτορ* وقع في براثن ثعلب *κίναδός* مأكراً ، و درفلاً *δελφίς* ألقته الأمواج العاتية على شاطئ البحر . و مع ذلك فلا يعتمد عليها بصفة راسخة ، و ذلك لنسبة ذكر اسمها في الكتب ، و المراجع .

^{١*} - أنيتي من تيجيا : *Ἄνιτε ἡ Τεγέατις* يشبه جزيرة البيلونيز ، ازدهرت في أوائل القرن الثالث ق.م. (حوالي عام ٢٩٠ ق.م.) كتبت حوالي عشرون إبجراماً دورية في الأنثولوجيا *ἀνθόλογος* ، و هي عبارة عن مجموعة " الأنثولوجيا بالاتينا " *Anthologia Palatina* و تتكون من ٢٣ إبجراماً ، معظمها في الرثاء .

للمزيد راجع : - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٣٢ .

^{٢*} - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٣٣ .

^{٣*} - سافو : *Σάπφω* هي شاعرة إغريقية ولدت في ليسبوس (تعرف اليوم المدينة باسم ميتيلان) في النصف الثاني من القرن السابع ق.م. حوالي عام ٦١٢ ق.م. ، و قد جمعت أعمالها في تسعة كتب ، وصلت من أعمالها قطعة شعرية كاملة ، بالإضافة إلى شذرات أخرى بسيطة من خلال كتابات كاتوللوس . و يغلب عليها الطابع الرومانسي حيث كانت أعمالها عن الحب عند النساء و الفتيات ، بالإضافة إلى التعبير عن اهتمامات خاصة بها شخصياً مثل سلامة أخيها . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1355

و هناك أيضاً الشاعر ليونيداس^{١*} *Λεόνιδας ὁ Ταράντινος* الذي امتاز بمقدرته على الوصف ، سواءً بالنسبة إلى وصف الطبيعة ، أم وصف الحياة الكسادية للتقبراء ، ثم قد كان هو نفسه يحيا حياة فقيرة متقشفة في بداية القرن الثالث ق.م. و قد تميز ليونيداس ببساطة الأسلوب ، و الإيجاز الرائع ، أيضاً انفرد بالتأمل الواعي لحياة البشر و الصديق و التلقائية المحيية بلا تعالي . و هناك قطعة إبجراما *ἐπίγραμμα* يدعو فيها الشاعر ، الإنسان للتمتع بجمال الطبيعة ، و ألا يضيع عمره في جمع المال^{٢*} . و الملاحظ أن اهتمامه الأكبر كان منصباً على الإنسان ، أكثر من الطبيعة ذاتها .

و بلا مبالغة ، نستطيع القول أن تصوير الطبيعة ، و انتشار هذا الفن كان انعكاساً لأشعار ثيوكريت الذي كان من أبرز شعراء القرن الثالث ق.م.^{٣*}

*١- ليونيداس : *Λεόνιδας ὁ Ταράντινος* ، اشترك هذا الشاعر في عام ٢٨١ ق.م. في الحركة الوطنية الداعية للخوض في غمار الحرب مع إغريق جنوب إيطاليا ضد روما .

و في عام ٢٨٠ ق.م. ذهب إلى جزيرة قوص و ظل فيها حتى توفي عام ٢٦٠ ق.م.

للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١١٥ .

*٢- جزء من إبجراما لليونيداس ، نستشف منه رقة روحه و مشاعره :

" ما أجمل الرحلة الآن في موحى البحر ! فطائر السنونو المغرود تدلج في الأفق ، و تحنا بذات رباح الغرب الماحلة تصب و أزهار الفروع بالأزهار ، و سكن البحر الطي كان يغور بالأمواج ، و يجيش بالنساء العنيفة " .

نقلاً عن : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١١٥ .

النص موجود بكتاب : *Epigrammata Graeca* , p, 166 , no": 85 .

*٣- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨) ، الطبعة السادسة ، ج. ٤ ، ص. ٢٣٨ .

و قد ولد ثيوكرت في سيراكوز *Συρακούσαι*^{١*}، و ذهب في شبابه إلى قوص *κοῶς*^{٢*}، حيث كان أحد أفراد جماعة فيلتاس *Φίλτας*^{٣*}.

١* - سيراكوز : *Συρακούσαι* هي مدينة سيراكوزا الحديثة ، و تقع على الساحل الشرقي لجزيرة صقلية ، و كانت في الأصل مستعمرة كورنثية أنشئت عام ٧٣٤ ق.م. و سرعان ما ازدهرت بفضل التجارة و الزراعة . و كانت تتميز بوجود اثنين من الموانئ الطبيعية . و قد كانت حكومتها الأولى تتكون من الطبقة الأرستقراطية و تنحصر في ملاك الأرض *γαμποί* . و يقوم بمراعاة أراضيهم السكان الوطنيين : *κτελλύριοι* . و في عام ٤٨٠ ق.م. انتصر جيلون على القرطاجيين في موقعة *χίμερα* و جعل من سيراكوز أهم مدينة في العالم الغربي بعد قرطاجنة . أما في العصر الجمهوري الروماني ، فقد أصبحت سيراكوزا *civitas decumana* (أي مدينة تدفع الجزية) ، و مركزاً لحكم الولايات .

راجع : "Merriam-Webster's Geographical Dictionary" op.cit. , , p. 1092 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1463-4

٢* - قوص : *κοῶς* هي جزيرة صغيرة في البحر المتوسط تميزت بخصوبة أراضيها . في البداية كانت واقعة تحت سيطرة الموكيين ، ثم احتلها بعد ذلك " الدوريون " في العصور المظلمة .

و قد عانت الجزيرة أثناء الحروب البيلوبونيسية من وطأة الأثينيين و الإسبرطيين .

و في القرن الخامس ق.م. كانت موطن أبي قراط *Ἱπποκράτης* أبو الطب .

أما في حوالي عام ٢٠٠ ق.م. فكانت تدين بالولاء لروما و ظلت *civitas libera* (مدينة حرة) حتى نهاية عصر الجمهورية . أما في عهد أوغسطس فقد أصبحت مجرد جزء من ولاية أسيا .

راجع : "Merriam-Webster's Geographical Dictionary" op.cit. , , p. 607 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 403-4

٣* - فيلتاس : *Φίλτας* من جزيرة قوص *κοῶς* ، هو ابن تيليفوس *Τελέφος* ، ولد بعد عام ٣٢٠ ق.م. و كون دائرة أدبية تضم عدداً من الشعراء .

كان مريباً و معلماً بلطيموس فيلادلفوس . و برع في نظم الأشعار الإليجية حتى أنه اعتبر رائداً لقصائد الحب المنظومة ، و قصائد الغزل .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1164

و من موطنه أولاً ، ثم من جزيرة قوص نستطيع التعرف على البيئة التي ساهمت في تكوين شخصية ثيوكريت . فقد عاش طفولته يرى رعاة الأغنام من حوله ، و يسمع تنهلاتهم ، و تعبيراتهم البسيطة التي كانوا يحاولون صياغتها في شكل موسيقى بدائية ، و من هنا تأثر بهم ، و ترجم ما رآه إلى قصائد شعرية غاية في الإبداع . لذلك اعتبر المصدر الأساسي لشعر الرعاة ، و الملهم للفنانين بعد ذلك . و قد عاش ثيوكرت فترة بالإسكندرية ، حيث ألف قصائده ، لكنه تركها لينعم بحياة الريف بقية حياته في قوص ، أو بجوارها . و هكذا أطلق عليه لقب " مؤسس شعر الريف " . و قد كان لشعره أكبر الأثر على غيره من الشعراء بعد ذلك سواء في الإسكندرية ، أم خارجها . و لكن يبدو أن صده كان محدوداً حيث أننا لا نجد بالإسكندرية شاعراً يستحق الذكر قبل منتصف القرن الثاني ق.م. سوى موسخوس ، و خارج الإسكندرية قبل القرن الأول ، نجد يون .

إلا أن الاثنين لم يبلغا ذلك المستوى الرفيع الذي بلغه ثيوكرت . أما الشاعر الذي نستطيع القول بأنه يعتبر خليفة ثيوكرت في وصف الريف ، هو الشاعر الروماني " فرجيل " *Virgilius* . و لما كان ثيوكرت هو مؤسس شعر الريف ، فسوف أخصص له بعض الفقرات الهامة ، و التي تبين مدى أهميته ، و تأثيره بعد ذلك على الفنانين الذين ترجموا شعره إلى أعمال تنبض بالحياة ، و زينوا بها الخواطر ، و الأرضيات ، و المسارج ، و غيرها ... و قد نسب إلى ثيوكرت ثلاثون قصيدة رعوية عرفت كسل منها باسم *εἶδ' ὕλλιον*^{١*} ، و كانت هذه الكلمة تطلق على أناشيد الشاعر السكندري الوحيد الذي وصلنا ديوانه كاملاً عن طريق المخطوطات *εἶδος ἁρμονίας*^{٢*}.

١* - هذه الكلمة *εἶδ' ὕλλιον* هي تصغير من كلمة *εἶδος* .

٢* - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٥١ .

و هكذا أصبحت كلمة *εἶδωλλιον* بمثابة مصطلح يعني قصيدة قصيرة مستقلة تتحدث عن الحياة الرعوية ، حيث أنها مختصرة من التعبير الإغريقي *εἶδωλλιον βουκολίκον* ^{١*} .
و تقسم القصائد الرعوية لثيوكرت ، وفقاً للموضوع الذي تدور حوله ، إلى سبعة أقسام يضم كل منها قصائد معينة ، و أهمها بالنسبة لنا هي القصائد الرعوية *τα' βουκόλικά* ^{٢*} .
و تعتبر هذه القصائد أكثر انتاج ثيوكرت أصالةً ، و إليها تنعزى شهرته قديماً ، و حديثاً ؛ فالإطار الرعوي لديه لم يكن وسيلة مقحمة على الموضوع ليعبر بها عن معانٍ أخرى كما كان يفعل غيره من المقلدين ، بل كانت شخصيات قصائده فعلاً من الرعاة الحقيقيين الذين ينشدون الأغاني الرعوية ، و قد سمعها الشاعر بنفسه في مروج الرعاة .
و من هنا كانت مناظر قصائده ^{٣*} رعوية حقيقية عاينها بنفسه ، و تعايش معها سواءً في صقلية ، أم في جزيرة قوص حيث عاش فترة شبابه ، و كهولته .

^{١*} - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٥١ .

^{٢*} - القصائد الرعوية :

١/ *Theris* ثيريس : و تدور حول مساجلة شعرية بطلها الراعي ثيريس .

٢/ *Φαρμακεύτρια* و تدور حول العلاقة الغرامية لسيمايتا التي هجرها دلفي .

٣/ كوموس : تدور حول الفاتنة أماريلليس التي يقع في غرامها أحد الرعاة .

٤/ الرعاة : *Nomeis* .

٥/ رعاة الماعز : *Aigopolois* .

٦/ رعاة الماشية : *Boukoliastai* .

٧/ نشيد الحصاد : *Thalysia* .

للمزيد راجع : Gow , A.S.F. , " Theokritos " . (Cambridge , 1950) , Vol. I

Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol.I .

... ٣*

و كان ثيوكرت أميناً في وصف الطبيعة ، و صادقاً ، حيث نشأ فيها ، و ترعرع بين أحضانها ، في حين أن الشعراء الآخرين الذين نظموا شعراً رعوياً سواء كانوا إغريقاً ، أم روماناً ، أم كانوا مجرد مقلدين له ؛ نجدهم ابتعدوا كثيراً عن الصدق ، و وصفوا الطبيعة ليس من منطلق معاشتهم لها ، بل من خلال قراءاتهم عنها ، أو سمعهم فقط . و لهذه الأسباب جاء شعريهم جافاً ، متكلفاً ، لا روح فيه .

و قد كان شعر ثيوكرت يعبر عن حاجة ملحّة ، أحس بها أبناء العصر السكندري الذين ضاقوا ذرعاً بالمدن الكبرى ، و ضوضاءها ، و تاقوا إلى الريف و الحياة البسيطة الهادئة . و من الذين تأثروا به الشاعر ييُون ^{١*} *Βίων* ، الذي احتذى بقصائد ثيوكرت الرعوية ، و تبقى من أعماله عدة شذرات ؛ إحداها عبارة عن محاورة بين اثنين من الرعاة يطلب فيها ميرسون من زميله ليكيداس الإنشاد ^{٢*} .

و الشاعر الآخر الذي تأثر بثيوكرت هو موسخوس ^{٣*} *Μόσχος* ، و تنحصر مؤلفاته التي بقيت في عدد من الإيجرامات و قصيدتين ^{٤*} .

^{١*} - يُون : ولد في أزميز بآسيا الصغرى في النصف الثاني من القرن الثاني ق.م. ، و كان معاصراً للشاعر موسخوس . و قد وافته المنية في شرح الشباب .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 137 .

^{٢*} - " أنشد لي أُنثية من أُنثاني الحب مثل التي أنثاها الكيكلوبس بوليديموس على شاطئ البحر لمعشوقته الجورية جالاتيا " . هذا ما قاله ميرسون لليكيداس .

للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق : ص. ٢٣٨ ، ...

^{٣*} - موسخوس : ولد في مدينة سيراكوز بصقلية . و ازدهر في حوالي عام ١٥٠ ق.م. ، و قصيدته إحداها بعنوان " ميچارا " *Μέγαρα* ، و الثانية بعنوان أوروبا " *Εὐρώπη* " . و له قصيدة أخرى بعنوان " رثاء يُون " يعتقد بعض النقاد أنها من نظم شاعر مجهول .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 997 .

^{٤*} - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٢٣٦-٧ .

و القصيدة الثانية هي التي تهمنا ، و كانت بعنوان " أوروبا " و تدور حول أسطورة أوروبا التي ذهبت إلى المروج لتقطف الأزاهير ، و تمرح مع وصيفاتها ، و هناك شاهدت فجأة ثوراً عرياً كستنائي اللون ، فلما امتطت صهوته ، أتجه بها إلى البحر سابحاً .
و تنتهي القصيدة بىكاء أوروبا على مصيرها التعس ، و مواساة الإله زيوس الذي تخلص في صورة هذا الثور كي يحتطفها بعد أن افتتن بها . و على الرغم من التكلف الذي يسيطر على العمل ، إلا أنها لا تخلو من الاحساس الصادق ، و المشاعر القوية ، و جمال التعبير الفني ، و مع ذلك فهي لا ترفى إلى مستوى أشعار ثيوكريت .
أما المعماري فيتروفيوس^{١*} ، فنجدته يذكر أن الفنانين قد تباروا في تقليد ، و تصوير أشكال المباني ، و منظر الأعمدة ، و الجمالونات ، و صوروها على الخوائط . هذه المناظر خصصوها لها الأماكن المفتوحة مثل الحدايا ، و صمموا المشاهد على نطاق واسع ، و كانت تنبوع من الناحية التراجيدية إلى الكوميديا أو تصوير الساتير^{٢*} .
كما تضمنت المشاهد أيضاً أشكالاً لخدائق ، و رحلات ، نظراً لطول الخوائط ، و امتدادها .

^{١*} - فيتروفيوس : هو *Marcus Vitruvius Pollio* كان مهندساً عسكرياً ، و معمارياً رومانياً من القرن الأول ق.م. له مؤلف باسم *De Architectura* ، و قد نشط في الفترة من ٤٦ - ٣٠ ق.م. و قد اشترك في " الحرب الإفريقية " عام ٤٦ ق.م. تحت قيادة قيصر .
للمزيد راجع كلي من :

'The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1609
Honour , John Fleming Hugh, and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of Architecture " , (Great Britain , 1980) , 340-1

^{٢*} - الساتير : هي آلهة إغريقية للغابات و التلال . أطلق عليهم أحياناً اسم *Silenes* ، و أحياناً عرفوا باسم فاون لدى الرومان ، و كانوا يمثلون القوة التي لا تصد للكائنات الحية سواء كانت نباتية .
أم حيوانية . و يتميز شكلهم في الأساطير القديمة في شكل رجال أقزام ، و لهم قرنان في الجبهة ، و وجه قبيح .

Schmidt , Joel , op.cit. , p. 276

المزيد راجع :

و يذكر فيتروفيوس أن الفنانين استخدموا أيضاً للزخرفة أشكالاً مختلفة من تصوير المناظر الطبيعية ، و عثروا على موضوعات كانت تتميز بخصوصية أماكنها ، و نجدهم و قد صوروا المواني ، و الألسنة البحرية ، و السواحل ، و الأنهار ، و المضائق ، و المعابد ، و الكهوف ، و التلال ، و الماشية ، و رعاة الغنم ، و الربيع . و في بعض الأماكن ظهرت أيضاً التماثيل ، و صور الآلهة ، و مشاهد الأساطير ، و مناظر الحروب في طروادة ، و رحلات أوديسيوس ، ... بالإضافة إلى موضوعات أخرى مستقاة من الطبيعة ^{١*}.

و تشير أقوال بليني ^{٢*} بعد ذلك ، إلى أن الفنانين في أواخر العصر الهلنستي قد اختاروا موضوعات بسيطة متواضعة ^{٣*} ، و ذلك

^{١*} - Vitruvius , " De Architectura " , (Loeb Classical Library , London , 1933) , Book VII , Ch. V. 2. , p. 103 .

النص اللاتيني :

2- Postea ingressi sunt , ut etiam aedificiorum figuras , columnarum et fastigiorum eminentes protecturas imitarentur , patentibus autem locis , uti exhedris , propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent , ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornament a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes , pinguntur enim portus , promunturia , litora , flumina , fontes , euripi , fana , luci , montes , pecora , pastores . Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes , non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia , ceteraque , quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata .

و قد أوردت هنا فقرة من النص اللاتيني نظراً لأهميتها بالنسبة إلى موضوع البحث و الدراسة ، كما أن فيتروفيوس يعد كاتباً من المصادر التي أعتمد عليها الكتاب المحدثين ، لذلك فقد أعتبرته أنا أيضاً مصدراً لا غبار عليه .

^{٢*} - بليني الأكبر : Gaius Plinius Secundus (٢٣م - ٧٩م) ولد في كوما Come و كان قائداً لأسطول ميسينا عندما ثار بركان فيزوف عام ٧٩م . حيث لقي حتفه . و قد كتب " التاريخ الطبيعى " Historia Naturalis " في ٣٧ كتاب .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1197

^{٣*} - Richter , Gisela , " A Handbook of Greek Art " , (Phaidon , 1987) , p.283 .

مع استمرار وجود المشاهد الهامة المصورة للحياة^{١*} بأسلوب "تصوير الطبيعة الصامتة"^{٢*}، و المناظر الطبيعية التي تعكس البيئة، كل ذلك من خلال نماذج عديدة، ومختلفة الأحجام^{٣*}. فأحياناً كثيرة كان سور الحديقة يغطيه منظر واحد كبيراً لأشكال الفيلات، والبساتين، الطرق، والموانئ، كل ذلك من خلال أسلوب واقعي في التعبير. ومثل هذه الصور قديمة، وكانت منتشرة في إيطاليا.

وقد ورد اسم أول فنان مصور للطبيعة لدى بليني في كتابه، وكان يدعى سكستوس تاديوس *Sextus Tadius*^{٤*}.

ويقول بليني أنه في أواخر عصر صاحب الجلالة أغسطس، وجدنا الفنان سبوروس تاديوس، وربما كان اسمه ستاديوس أو لوديوس، وكان أول من قدم العادة التي انتشرت آن ذاك في فن التصوير الحائطي، ألا وهي عادة التعبير عن مناظر المنازل الريفية، والأروقة، والحدايق، والكهوف، والغابات، والشلل، وأماكن صيد الأسماك، والكباري، والأنهار، والسواحل، وكل ما قد يتناهى أي فرد. كل ذلك ممزجاً مع العنصر البشري سواء أكان الإنسان الذي يذهب إلى الصيد، أم يحرق في مركب، أم يمتطي البغال في طريقه إلى المنازل الريفية، أم كان راكباً العربات. كذلك تصوير الصيادين الذين يصطادون الأسماك، أو الحيوانات. هذا بالإضافة إلى تصوير جامعي الكروم.

١* Richter, Gisela, "Greek Art", op.cit., p. 283.

٢* - تصوير الطبيعة الصامتة: هو نوع من الفنون يتمثل في تصوير الطيور في عش [صورة ٤]، والفاكهة في طبق أو البيض داخل سلة. ومن أشهر هذه الأعمال فيسفساء سوسوس، وتصور حمام يشرب من إناء. أنظر [صورة ٥].

للمزيد عن هذا الفن راجع: Richter, Gisela, "Greek Art", op.cit., p. 200-3.

٣* Mau, August, op.cit., p. 465.

٤* Pliny, "Natural History", (London, 1952, rep. 61,68), (The Loeb Classical Library), Vol. XXXV., 116, 117., p. 346-7.

و تشمل أعمال الفنان تاديوس فيلات رائعة تقع بالقرب من الدروب عبر المستنقعات ، ... ، كما استلهم الفنان أيضاً مناظر المدن الساحلية ليزين بها الأفنية الواسعة ، من أجل أن يعطي تأثيراً متمعاً من خلال مساحة صغيرة تعكس مشهداً واسعاً ، و رائعاً*^١ .
و من خلال النص اللاتيني لبليني ، تتضح عناصر الطبيعة التي اهتم الفنان بتصويرها ، فكان ذلك بمثابة تعريف للمصطلح : *topiaria* .
و انتشار المناظر الطبيعية على جدران المنازل ، و الفيلات الرومانية هو أبلف دليل على مدى حب الرومان للطبيعة ، و عشقهم للحياة الريفية*^٢ .

أليس فرجيل*^٣ هو أرق شاعر للطبيعة لديهم ؟ ألم يستغل الرومان كل تلة ، أو غبضة ، و أية مساحة خالية على شواطئ البحر ليقموا عليها الفيلات ، و المنازل ؟

Pliny , op.cit. , Vol XXXI' . 116 , 117.

-١*

النص اللاتيني :

116, non fraudando ei S.Tadio divi Augusti aetate , qui primus instituit amoenissimam parietum picturam , villas et porticus ac topiaria opera , Lucos , nemora , colles , piscinas , euripos , amnes , litora , qualia quis optaret , varias ibi obambulantium specis aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis , iam piscantes , aucupantes ,aut venantes aut 117. etiam vindemiantes , sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae , idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit , blandissimo aspectu minimoque impendio .

Maiuri A., op.cit. , p. 117.

-٢*

*٣- فرجيل : *Publius Virgilius Maro* شاعر لاتيني ولد في آندي Andes - تعرف اليوم باسم بوتولي - عام ٧٠-١٩ ق.م. ، و كانت له جذوراً ريفية بسيطة ، و كان أيضاً جزءاً من الدائرة الثقافية الخاصة بـ " أزينيوس بولليو " *Asinius Pollio* .

أصدر الرعويات *Ἑκλογαί* ، أو *Bucolica* عام ٤٢-٣٩ ق.م. ثم كتب عملاً باسم *Γεωργικά* عن حياة المزارع و مسئولياته عام ٣٩-٢٩ ق.م. ، ثم أبدع بعد ذلك العمل الشهير " الإنيادة " *Aeneid* ، و كان له تأثيراً بالغاً على الكتاب اللاتين بعد ذلك ، و على الأدب الشرقي كله .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. 1602-8.

للمزيد راجع :

وقد كانت كتابات فرجيل تظهر هذا الحب ، و الهيام بالطبيعة ،
و إن كانت لا ترقى إلى مستوى تيوكريب^{١*} . و مع ذلك فهذا لا
يقلل من كونه من أعظم الشعراء الرومانسيين في العالم كله ،
و ليس بالنسبة إلى الروم ان فقط .
و مع ظهور الفنانين رز البومبيية^{٢*} الأربعة ، تزايد الاهتمام
بموضوع تصوير الطبيعة على الحوائط ، و الجدران^{٣*} .

١* - Hamilton Edith , “ The Greek way , The Roman way ” , (New York , 1986) ,
p. 420 ff.

٢* - يطلق عليها أيضاً الطرز الكمبانية ، أو طرز التصوير الأربع .

٣* - الطرز البومبية الأربعة : (١) الطراز الأول : *Incrustation Style* :

يمتد من القرن الثاني ق.م. و حتى عام ٨٠ ق.م. و ينسب هذا الطراز إلى مراكز حضارية هلينستية
مختلفة كالإسكندرية و ديلوس . و يتلخص هذا الطراز في مجازلة تقليد الرخام بتدرجاته ، و ألوانه
المختلفة ، و ذلك بالرسم و التلوين على الجدران مباشرة .

(٢) الطراز الثاني : *Architectural Style* :

يبدأ من عام ٨٠/٩٠ ق.م. إلى عام ١٤ م. و قد بدأ هذا الطراز في روما حيث زينت الحوائط
بزخارف و رسوم معمارية تضم أعمدة و أفاريز أفقية . و مع تطور هذا الطراز ظهرت الصور
المستقاة من الطبيعة مصاحبة لتصوير الأشخاص ، فكانت تصور الحقائق و المراعي و بها أشخاص ،
و من هنا أصبحت الطبيعة تلعب دوراً هاماً و امتزجت مع الأفراد و الأساطير .

أنظر مثال على ذلك من بومبي ، و هو عبارة عن تصوير حائطي لمنظر رعي^٦ .

(٣) الطراز الثالث : *Ornamental Style* :

بدأ هذا الطراز مع أوائل الإمبراطورية الرومانية و حتى زلزال عام ٦٣ م. و قد استخدم الأشكال
المتصلة بالطبيعة المصرية ، و تميز بالأشكال الزخرفية ، و ظهور الشمعدانات و السب فيه اللون دوراً
هاماً ، و أصبح المنظور جزئياً و ليس الهدف الأساسي .

(٤) الطراز الرابع : *Intricate Style* :

ظهر في منتصف القرن الأول م. حافظ هذا الطراز على الشكل المعماري ، و اهتم بتصوير الطبيعة
الصامتة *Xeivov* ، كذلك مناظر الطبيعة الخلوية .

للمزيد راجع : Mau , August , op.cit. , p.446 ff.

Maiuri , Amedeo , “ La peinture romaine ” , (Geneve , 1953)

Henig , Martin , “ A handbook of Roman Art ” , (Phaidon , 1983) , p. 98 .

وقد تجلّى هذا الاهتمام بالطبيعة بخاصةً مع الطراز البومبي الثاني ، والذي تميّزت نماذجه بالتنوع في الأشكال ، والأحجام مع الاحتفاظ بطابع الرقّة ، والبساطة المتزايدة .

وهكذا نتعرف على تطوّر اهتمام الفنان بتصوير الطبيعة من خلال بعض المصادر الأدبية التي بنيت لنا إلى أي مدى كان عشق الإنسان بصفة عامة ، قبل الفنان للطبيعة الجميلة ، و شغفه بوصفها بأساليب منقطع النظير ، ثم بتصوير مختلف الأماكن ، ليس الواقعي منها فقط ، بل كان يخلق أيضاً في سماء الخيال ، في عالم خاص به حيث يهيّم فيه بذكرياته ، ومن هنا كان اختياره موقفاً للألوان الهادئة الرقيقة ، والتي سيطرت على لوحاته فأضفت عليها الجو الشعري البديع^{١*} .

نصل الآن إلى الجزء الثاني والذي يتناول ماهية الفسيفساء ، وطريقة صنعها ، وأنواعها المختلفة .

ففي بداية القول ، تجدر الإشارة إلى أن الفسيفساء على الرغم من أنها قد استعملت من قبل الإغريق ، على الأقل أثناء العصر السكندري^{٢*} ، إلا أن أصل الاسم ليس إغريقياً ، مع أنه يتشابه مع الكلمة الإغريقية : *Μούσα* . أما في روما فقد أطلقت على الفسيفساء الكلمة اللاتينية *musivum* والتي ظهرت في فترة متأخرة ، كذلك المصطلحات الإغريقية : *μουσαίον* و *μουσαίχον* ، وغيرها فكانت في عصور متأخرة ، وحتى بيزنطية . و كثيراً ما ظهر في النقوش التي صاغها اللاتين مصطلح *λιθόστρωτον* ، أما العصر البيزنطي فقد عرف كلمة *ψηφωσις* . و مع ذلك فقد ظهر لدى الرومان منذ الفترات المبكرة استعمالهم لكلمة *abaculi* عند الحديث عن مكعبات الفسيفساء ،

Maiuri , A. , op.cit. , p. 117 .

-١*

Blanchet , Adrien , " La Mosaique " , (Paris , 1928) , p. 11 .

-٢*

Bertelli , Carlo , " Les Mosaiques " , (Bordas , 1993)

-٣* راجع أيضاً :

بخاصة عند بليني في كتابه " التاريخ الطبيعى " *Naturalis Historiae* .
 أما كلمة *emblema* فقد ظهرت في كتابات فارو*^١ الذي كتب
 إبان وجود كل من سولا ، و قيصر . وقد كانت هذه الكلمة
 تطلق على التابلوهات الفسيفسائية ذات المستوي الرأقي .
 و جدير بالذكر أن الفسيفساء كانت متعددة الأنواع و المسميات ، و ذلك
 تبعاً لحجم المكعبات المستخدم في العمل .
 النوع الأول : *Opus Sectile* ، لم يكن عبارة عن مكعبات فسيفسائية ،
 بل كان تجميعاً للقطع ، و الأحجار التي قطعت بأشكال متنوعة ،
 و متعددة ، بعضها مربع ، أو مكعب ، أو مثلث ، أو معين ، ...
 و كانت في النهاية تجمع لتكون أشكالاً هندسية مختلفة ، و في
 عصر الرومان استخدموا أحجاراً مختلفة الألوان لتكون في
 النهاية شكلاً جميلاً . و كثيراً ما استعمل هذا النوع في تنفيذ
 المناظر المعقدة ، و صراعات الحيوانات ، و مشاهد الإله باخوس و طقوسه .
 و يجب أن ننوه أن الفسيفساء بطريقة *Opus Sectile* كثيراً ما كانت
 تزين الحوائط على حد سواء مع تزيين الأرضيات*^٢ .
 النوع الثاني : *Opus Tessellatum* ، هو تقريباً نفس النوع السابق إلا أنه
 أقل تعقيداً منه بكثير . و لهذا انتشر استخدامه مع الرسومات
 الهندسية نظراً لأن القطع كانت متساوية*^٣ .

*١- فارو : *Marcus Terentius Varro* (١١٦-٢٧ ق.م) ولد في رياتا في أرض السابين ، إلى
 الشمال الشرقي من روما . درس فارو في روما مع *L. Aelius* الأدب اللاتيني ، و في أثينا درس على
 يد الفيلسوف الإغريقي أنتيوخوس من أسكالون . و بدأ فارو بعد ذلك حياته العامة و وصل إلى
 منصب برايتور . و قد طلب منه قيصر بعد ذلك مهمة إنشاء أول مكتبة عامة في روما ، إلا أن
 المشروع لم ينفذ أبداً . عن أعماله نعرف أنه قد أكمل ٤٩٠ كتاباً عندما بلغ عمره ٧٨ عاماً . و من
 أشهر هذه الأعمال على الإطلاق " عن اللغة اللاتينية " *De lingua Latina* ، و " عن الزراعة " *De*

re rustica . للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1582

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 12

-٢*

Ibid , op.cit. , p. 13

-٣*

النوع الثالث : *Opus Signinum* ، استخدم الرومان هذا النوع في تغطية أرضيات الصالات ، و كانت تتكون من قطع خشبية مع الطباشير . و للعمل على دوام بقائها ، كان يضاف إليها بعض الحصى المجلوب من عند شواطئ الأنهار ، بالإضافة إلى أحجار صغيرة و أجزاء رخامية . و قد نفذت بهذه الطريقة أيضاً إطارات كانت تستخدم مكعبات بيضاء اللون . و قد كان هذا النوع الأخير هو الأكثر انتشاراً في التليططات الفسيفسائية^{١*} .

النوع الرابع : *Opus vermiculatum* ، هو نفس الطرق السالفة الذكر مع استخدام أحجاراً مختلفة ، بالإضافة إلى الرخام ، و الزجاج الملون . و كانت تتكون من أشكالاً قريية من الواقع .

و يذكر أحد علماء الآثار : بول جوكلر Paul Gaukler أن هذه الطريقة استوحت من الجواهرات المصرية القديمة .

و كانت طريقة *Opus vermiculatum* هي التي استعملها القدماء لتنفيذ الأعمال العالية الجودة ، و الرفيعة المستوى ، و هي الأعمال التي سبق و ذكرنا أنه يطلق عليها مصطلح : *emblemata* .

و كان هذا النوع هو الأقرب شبيهاً بالأعمال المصورة على الخوايط نظراً لجماله ، و دقة تنفيذه . و كي يصل الفسيفسائي إلى هذه الدرجة من البراعة ، كان يستخدم في ذلك مكعبات ذات مقاسات متباينة و غير متساوية ، كل ذلك لتنفيذ الرسم الذي يحدده الفنان بدقة متناهية . و اعتمدوا في ذلك على الرخام ، و العاج ، و أيضاً الأحجار الكريمة مثل حجر اللاييس لازولي ، و العقيق في بعض الأحيان . و لإضفاء اللامعان على العمل ، كانوا يطعمون كل ذلك بالقطع الزجاجية ، و ذلك كي يخرج النمودج غاية في الجمال^{٢*} . و كان ذلك يؤدي في نهاية الأمر إلى عمل متكامل ، يتميز بالثراء في الألوان ، و الأشكال البديعة

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 13

-١*

Ibid , p. 14-5

-٢*

و كانت النمادج التي من نوع *emblem* ، نظراً لأهميتها
تخصص كسي يزيى بها مثلاً سور فيلا، أو يرصع بها مركز
صالة الطعام ، أو توضع بالقرب من الفناء *atrium* ، و كانت تعامل
بحق على أنها تحفاً ، و أعمالاً مميزة*^١.

كانت هذه لمحة سريعة عن أنواع الفسيفساء بشكل
عام يتيح للقارئ بصورة مبسطة كيفية التفريق بين أنواعها
المتباينة ، و ذلك قبل أن نتطرق الآن إلى طريقة تنفيذ الفسيفساء
نفسها ؛ أي التقنية (التكنيك) .

لقد كانت قطع الفسيفساء توضع في بداية الأمر على
فرشة من الملاط ، و كانت هذه الفرشة أو المهد يتكون من
مادة البيتون*^٢ ، أو من مادة المونة الحمراء و لكن بسمك أكثر .
و لم تكن هناك قواعد ثابتة يجب على الفسيفسائي اتباعها .

و نجد أنه في الحمامات التي استحدثت نظام التدفئة
بواسطة المواسير ، و عرفت هذه الوسيلة باسم *Hypocaust* ،
كثيراً ما استعملت الفسيفساء في تليط أرضيات هذه الحمامات
أسفل المواسير . و كان السطح المراد تغطيته بالفسيفساء ، يجب
سقايته بالماء أولاً ، ثم تضاف القطع على الحائط فوق طبقة
ملاط الجص .

و عند جفاف هذا السطح كانت تستلزم طبقة من الجص (الجبس)
رقبة السمك ، و تناسب في حجمها مع حجم مكعبات
الفسيفساء التي سوف توضع بالتالي فوقها .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 15

-١*

*٢- البيتون : هي عبارة عن خليط من الرمل و الجير و الزلط و الماء .

و على هذا الجص كان التصميم المراد تنفيذه يخطط ، لتأتي طبقة المساط التي سوف تستقبل المكعبات بعد ذلك ، و يلسغ سمك طبقة المساط هذه حوالي ٦ سم.^{١*}

و هكذا انتشر استخدام اللوحات الفسيفسائية في العصر الروماني على وجه الخصوص ، كما تؤكد ذلك الأمثلة العديدة التي عثر عليها من كافة الأنحاء .

و يجب أن ننوه إلى أن الفسيفساء كانت الوسيلة المفضلة و المألوفة في تزيين الحمامات بصفة عامة ، و كثيراً ما كانت تصور الموضوعات المتعلقة بالبيئة البحرية بخاصة داخل حمامات الفيلا . و لعل السبب في ذلك هو أن هذه الفيلا كانت كبيرة الحجم ، و عظيمة الشأن ، فكانت تحتوي على حمامات عديدة ، و كان من المعتاد أن يطالعا في أعماق الأحواض بها شكل الإله نبتون ، و زوجته أمفيتريي ، و الحوريات ، و الدرافيل ، و مخلوق التريتون الخرافي ، و غيرهم من المخلوقات البحرية التي تنقلنا إلى عالم البحار بسحره ، و غموضه ^{٢*} .

و قد حفظت بعض الإضاءات لصانعي الفسيفساء على أعمال من الفترة الرومانية ^{٣*} ، و التي يتضح منها سيطرة الأسماء الإغريقية ، و هذا معناه أن هذه الصناعة قد استمرت بصورة واسعة في أيدي الإغريق .

و مع ذلك فمن القطع الشهيرة و التي حملت توقيع و كان اسم صاحبها روماني ، توجد فسيفساء ليلبون *Lillebonne* من القرن الثالث الميلادي ^{٤*} ، و كانت تحمل اسم *T. Semius Felix* ، و صورت أبوللون

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 16-22 -١*

Ibid , p. 86 -٢*

Henig , Martin , “ Roman Art ”, p. 118-9 . -٣*

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 85 -٤*

متعقباً دافنسي^{١*}، و حولهما إطار من مشاهد الصيد المتنوع^{٢*}.

وأخيراً، فإن صناع الفسيفساء في الإمبراطورية الرومانية قد ورثوا تقليد زخرفة اللوحات بطريقة *Opus Tessellatum* مع الخلفية البيضاء. وكانوا في بداية الأمر، ينتقون موضوعات بسيطة، والملاحظ أن العديد من أعمال *emblemata* لم تكن إلا نسخاً من الأعمال المنفذة بواسطة فن التصوير الحائطي^{٣*}، أو قطعاً فسيفسائية نفذت بطريقة *Opus vermiculatum* كي تحاكي فن التصوير قدر الإمكان^{٤*}.

واستمر الفنانون في اتباع نهج المناظر المستوحاة من الأساطير الإغريقية، والتي سيطرت لفترات كبيرة على الفسيفساء الرومانية^{٥*}.

١* - دافني: *Δαφνύη* هي ابنة إله نهر (ربما كان نهر السالادون *Ladon* بأركاديا) وهي صيادة بكر اجتذبت أعين الإله أبوللون، وعندما كاد أبوللون أن يمسك بها دعت ريوس لمساعدتها، فحولها إلى شجرة. وهكذا نجح من أبوللون. للمزيد راجع:

- The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 429

- Schmidt, Joel, op.cit., p. 90.

٢* - فسيفساء ليلبون: *Lillebonne* ترجع إلى القرن الثالث الميلادي، وهي محفوظة حالياً بمتحف روان: Rouen. وقد رفع على هذه القطعة الفسيفسائي *T. Semius Felix*، وتلميذه *Amor*. للمزيد عن هذه القطعة، راجع:-

- Blanchet, Adrien, op.cit., p. 85

٣* - من أشهر الأعمال التي نفذت بالفسيفساء وكانت تعتبر نسخة من عمل أصلي نفذ بواسطة فن التصوير الحائطي، توجد فسيفساء الحمام من فيلا الامبراطور هدریان في تيفولي (إيطاليا). هذه القطعة ترجع إلى حوالي ١٠٠ ق.م. وكان صانعها الشهير هو الفنان سوسوس *Sosus*.

Henig, Martin, "Roman Art", op.cit., p. 117

للمزيد راجع:

Henig, Martin, "Roman Art", op.cit., p. 117.

٤*

Ibid, p. 118-9.

٥*

و هكذا بعد أن تناولنا هذه النقاط المختلفة و الهامة بالنسبة إلى موضوع الدراسة ، فسوف نتناول بعض أمثلة الفسيفساء من كافة أنحاء الإمبراطورية الرومانية ، حتى نتعرف على الطرز المختلفة في كل منطقة على حدة ، و تأثير كل بيئة على النماذج الخاصة بها ، و هذا على الرغم من قلة الأمثلة المتاحة في بعض الأماكن ، و غزارتها في أماكن أخرى .

و قد كانت عملية اختيار المثال تعتمد ؛ من جهة على مدى ما يعكسه العمل من تصوير للطبيعة بحس صادق ، و عين دقيقة ، و قلب مرهف ، عما حوله من عناصر ، و ظواهر بيئية ، فينبثق النموذج في النهاية معبراً عن العصر بوضوح ، و نابعاً من البيئة المحيطة به .

و من ناحية أخرى فقد ينفرد المثال بالتعبير عن موضوع يتميز بعناصر قد لا تكون منتشرة ، أو تتضح فيها وجهة نظر جديدة للفنان في تناوله لها .

أليس الأدب هو صوت الأمة ،

و الفن هو مرآة الشعوب ؟

لقد كان الاتجاه إلى تصوير الطبيعة في الفن يعكس الرقعة ، و الجمال ، و يفيض بالشاعرية ، و كأنه قطعة موسيقية ، ألفها أعذب الملحنين ، و يعزفها أرق الموسيقيين .

إنها الطبيعة و سحرها البديع الذي دفع الفنانين إلى محاولة التعبير عنها ، و تصويرها من خلال أعمالهم في

مختلف الفنون ، وهــ . . . وأيضاً . . . أمدعا ثيوكريت في إحدى قصائده^{١*} إلى القول :

ابذلان ، أي ربسات الشعر الحبيبات ،
ابذلان الشاد الأغنية الرعوية^{٢*} .

لذلك فهلهم بنا نشاهد عزف الطبيعة ، و موسيقى
الجمان من خلال النماذج الفلسفية المختارة

Theocritus , Eidyllion , : Thyrsis , II, 29-56 .

١*

٢* - يقول ثيوكريت :

³¹
αρχετε βουκολικάς , Μῦσαί φιλαί , ἀρχετ' αἰδοῖδας

الباب الأول

فسيفاء تصوير الطبيعة من إيطاليا .

* الفصل الأول :

مقدمة عن تاريخ و طبيعة إيطاليا الجغرافية .

* الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفاء .



الفصل الأول

مقدمة عن تاريخ و طبيعة إيطاليا الجغرافية .



يطلق اسنم الحضارة الرومانية على السكان الذين أقاموا قديماً في إيطاليا ، كذلك عرفت هذه الحضارة أيضاً باسم حضارة روما - نسبة إلى عاصمتهم - أو حضارة العالم الروماني حيث امتد تأثير روما إلى ما حولها من بلدان و كونت مع الوقت إمبراطورية مترامية الأطراف ^{١*}.

و جدير بالقول أن روما - دون باقي مدن إيطاليا - هي التي كانت صاحبة الرأي القوي و الزعامة ، فقد لعبت دوراً مهماً و أساسياً في توحيد كلمة شبه الجزيرة الإيطالية كلها و جعلها دولة واحدة قوية ، و منها استطاعت بعد ذلك أن تبسط سيطرتها على شبه الجزيرة كلها ، و من ثم على أقاليم البحر المتوسط بعد ذلك الواحد تلو الآخر ، حتى أن الرومان أطلقوا على البحر المتوسط تسمية " بحرنا " : *mare nostrum* .^{٢*}

و قبل أن أتناول النماذج الفسيفسائية المتنوعة التي عثر عليها في إيطاليا بالبحث و التقدير ، كان لابد من وقفة قصيرة استعرض من خلالها طبيعة جغرافية شبه الجزيرة الإيطالية ، و ذلك حتى يتسنى لنا التعرف على المؤثرات و العوامل التي كان لها أبلغ الأثر في الرومان شعباً و فنانيين ، و بالتالي نصل إلى تفهيم عقليّة الفنان الذي ترعرع في بيئة معينة أثرت فيه بدرجة كبيرة و ملحوظة ، حتى أنه حاول التعبير عن هذه الطبيعة من خلال الأنواع المختلفة من الفنون .

١* - إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، (القاهرة ١٩٨٣) ، ج. ١ ، ص. ١٢-٢٢ .

٢* - نفسه .

و بسداية القول فإنا الاسم القديم لإيطاليا Italia كان مشتقاً من الكلمة الأوسقية القديمة : Vitellio أي " أرض العجول " كناية عن غناها في المرعى و تربية المواشي^{١*}.

و كان الإغريق هم الذين أطلقوا هذه التسمية في القرن الخامس ق.م. علي الطرف الجنوبي الغربي لشبه الجزيرة الإيطالية حتى اتسع و شمل كل البلاد من أقصى الجنوب إلي جبال الألب . و تتكون إيطاليا من إقليمين رئيسيين : الإقليم الشمالي و هو عبارة عن سهل فسيح تطوقه سلسلة جبال الألب التي تمتد من البحر الأدرياتي و حتى البحر المتوسط .

و يحتوي هذا الإقليم أيضاً على وادي نهر البو : Padus^{٢*} . و قد أدي وجود هذا النهر إلي ازدهار في النشاط الزراعي علي الرغم من افتقار الإقليم إلي الشواطئ الطويلة و خلوه من البراكين .

أما الإقليم الجنوبي فهو يتكون من شبه جزيرة تقطع بين البحر التيراني في الغرب و البحر الأدرياتي في الشرق ، و تحف به الشواطئ الطويلة و تشقه سلسلة جبال الابنين و به براكين بعضها خامد و بعضها نشط حتى وقتنا هذا .

و قد كان لهذه البراكين فائدة عظيمة ، حيث ساعدت علي تكوين تربة جيدة صالحة بوجه خاص لزراعة الكروم .

أما جبال الابنين ، فكانت تتحللها الوديان الخصبة الفسيحة كما أنه كانت توجد بها غابات كثيفة و مراعي رحيمة .

و كنتيجة لهذه الطبيعة الجغرافية ، فقد اشتهرت إيطاليا في العصور القديمة بأن أهم مواردها هي الزراعة و تربية الحيوان .

١* - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ١٢-٢٢ .

٢* - نهر البو : Padus هو أعظم الأنهار الإيطالية علي الإطلاق ، و هو ينبع من جبال الألب في الغرب ، و تغذيه روافد كثيرة ، تم يصب في البحر الأدرياتي في الشرق .

و بالنسبة للنشاط الزراعي ، فقد كانت تزدهر زراعة أشجار الكروم ، و الزيتون و بخاصة منذ القرن الثاني ق.م. ، و نظراً لتوافر المراعي الممتازة للأغنام ، و الماعز ، و الماشية ، و الخيول في المناطق الساحلية المنخفضة شتاءً ، أو في المنحدرات الجبلية صيفاً ، فإن تربية الحيوان كانت تلي الزراعة من حيث الأهمية^{١*}.

و نتيجة لهذه البيئة ، نلاحظ تأثر الفنان بما حوله و محاولته التعبير عن إحساسه ذلك من خلال أعماله . فكتيراً ما صور الفنان الأغنام ، و الماعز و هي ترعى وسط الجبال ، و ربما كان ذلك يمثل انعكاساً له هو نفسه ، بمعنى أن هذا الفنان ربما كان يعيش في نفس البيئة ، في المناطق الجبلية مثلاً ، أو كان يعيش بحدود أشجار الزيتون ، و الكروم . و تضح أهمية التعرف على طبيعة إيطاليا و الإنسان بطواهرها المختلفة فنتي أنه ، لو لم نلتقي بعض الضوء عليها ، ما استطعنا فهم سبب اختيار الفنان لأشجار الكروم و الزيتون بخاصة كي يكتونا موطناً رمزياً اجتماعياً جلياً إليه عند التعبير عن البيئة و الطبيعة من حوله ، كذلك نستشفه بالمسراحي و الغنابات التي هي فتني الأهلين جنزء منه و ليست بغريبة عنه . و أثناء التعرض للأمثلة المختارة بالبحث و الدراسة ، سوف أحاول - قدير المستطاع - أن أتبع التسلسل الزمني لها ، بمعنى عرض الأمثلة القديمة فالأحدث و ذلك في الفترة الزمنية المختارة ألا و هي من القرن الثالث قبل الميلاد و حتي أواخر القرن الثالث الميلادي و قد أتعرض لمتال ما قد يتجاوز هذه الفترة المحددة إذا ما استشعرت مدى أهميته بالنسبة لموضوع الدراسة ، و الله هو الموفق ، ، ،

^{١*} - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ١٢-٢٢.

الفصل الثاني

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

١- فسيفساء منزل فاون .

(أ) فسيفساء لسمك .

(ب) فسيفساء نيس .

٢- فسيفساء المغارة المقدسة

٣- فسيفساء باليستينا .

٤- فسيفساء بروجي باتروريا

٥- فسيفساء معركة السمك .

٦- فسيفساء ميناء السفن من أوستيا .

٧- فسيفساء فيلا هديران .

(أ) معركة القنطور مع النمر

(ب) رعي الماعز أمام تمثال واقف .

(جـ) منظر مهاجمة الأسد لشور .

١٠٠ فيسيفساء منزل فاون :

يقع منزل فاون في مدينة بومبيي بجنوب غرب إيطاليا . ويعتد هذا المنزل نموذجاً للتطور الذي شهدته عمارة المنازل^{١*} في القرن الثاني ق.م.^{٢*} [صورة ٧]

وقد بنى الجزء الأكبر من المنزل في عام ١٨٠ ق.م. ثم شهد تطورات لاحقة ، وقد اشتهر المنزل باسم " منزل فاون " نظراً لأنه عثر علي تمثال للإله فاون^{٣*} به وهو يرقص .

و يعد منزل فاون من أوسع وأفخم المنازل في مدينة بومبيي .^{٤*}

و يعكس المنزل ذوق الأغنياء ذوي الثقافة و المكانة العالية في القرنين الثالث و الثاني ق.م. و يتضح منه كيفية اختيار الأترياء لأسلوب و طرق زخرفة بيوتهم . و قد حفظ لنا المنزل نماذج عديدة من الفسيفساء التي عثر عليها و هي تغطي أرضيات المنزل ، و هذه القطع محفوظة الآن بمتحف نابولي في إيطاليا . و تعد هذه القطع من أجمل الأعمال التي حفظت حتي وقتنا هذا^{٥*}

١* - عن عمارة المنازل ، راجع كل من :

- Wheeler , Mortimer , " Roman art & architecture " (New York , 1964 , rep. 71 , 91)

- Mau , August , " Pompeii , its life and art " , (London , 1899)

و غيرهم كثيرين ممن تناولوا عمارة المنازل في بومبيي بخاصة و في إيطاليا بعامة .

٢* - Ward-Perkins , John B. , " Roman Architecture " , (New York , 1977) , p.57

٣* - الإله فاون : *Faunus* هو أحد أقدم الالهة الرومانية ، و هو ابن بيكوس *Picus* و حفيد ساتيرن

Saturne و يعد هذا الإله حامي الغابات و المساحات المزروعة و المياه النقية العذبة و حارس الاغنام.

و قد صوره الرومان في شكل رجل ملتحي يرتدي جلد الماعز و يشبه الإله بان في قرونه الموجودة

بالجهة و أرجله التي تشبه أرجل الماعز . و يسمى اولاده باسم فاونس : *Faunes* و هم عبارة عن

مخلوقات انصاف آلهة تحرس الغابة . للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 125 .

٤* - Mau , August ., op.cit. , p. 282 , 286-7 .

٥* - Ibid .

و الملاحظ أن أرضيات غرف الطعام : *Triclinum* وكذلك غرف الاجتماع : *Tablinum* كانت تزين بالصور الفسيفسائية التي تتناسب مع الغرض من هذه الحجرات ^{١*}. فكانت الفسيفساء تعكس مناظر الأسماك المختلفة الأنواع ، و الوحوش البحرية الأسطورية ، و تشخيص لفصول السنة ، و غيرها من الأشكال التي وجدناها على قطع الفسيفساء في مثل هذه النوعية من الغرف .

بين أعمدة المدخل المؤدي إلى الحنية : *H^{٢*}* كانت توجد قطع فسيفسائية تعكس مخلوقات نيلية كفرس النهر : *ἱπποπόταμος* ، و التمساح : *Κροκοδείλος* ، و النمس : *ἰχνεύτης* ، و أبو قردان *ἰβίς*... الخ.

أما بالنسبة إلى أرضية ذات الحجرة ، فنجد أنها كانت مغطاة بالكامل تقريباً بالفسيفساء الشهيرة التي تصور الحرب التي دارت بين كلي من الاسكندر الأكبر ^{٣*} و الملك دارا ^{٤*} ، ملك الفرس . [صورة ٨١].

- Mau , August ., op.cit., p.282

-١*

- Mau . August ., op.cit., p.282

-٢* انظر مخطط المنزل [صورة ٧] في :

-٣* الاسكندر الأكبر : (٣٥٦-٣٢٣ ق.م.) هو ابن الملك المقدوني فيليب الثاني ، و قد سيطر علي بلاد اليونان و تولي العرش بعد اغتيال أبيه في عام ٣٣٦ ق.م. و في عام ٣٣٥ ق.م. قضى علي ثورة المدن اليونانية ضد مقدونيا و بدأ بعد ذلك حملته علي الشرق حيث انتصر علي الملك دارا الثالث عام ٣٣٤ ق.م. ثم انتصر عليه للمرة الثانية في موقعة ايثوس *Ιθυσ* الشهيرة في ٣٣٣ ق.م. أما في عام ٣٣٢ ق.م. دخل مصر و أسس بها مدينة الإسكندرية . للمزيد راجع كل من :-

- Bevan , Edwyn., " A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty " , (London 1914) p.1-17 .

- فادية أبو بكر، " محاضرات في تاريخ مصر: العصر البطلمي "، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٩) ص. ٤٥-٥٥ .

- أحمد حسين، " موسوعة تاريخ مصر: ج١ (مطبوعات الشعب ١٩٨٣) ص. ١٧٧-٨ .

-٤* دارا الثالث : *Darius* هو ملك الفرس في الفترة من ٣٣٦-٣٣٠ ق.م. و هو سليل الأسرة الملكية الفارسية . انهزم أمام الاسكندر الأكبر في موقعة ايثوس الشهيرة عام ٣٣٣ ق.م. و قتل في نهاية الأمر علي يد أحد أتباعه عام ٣٣٠ ق.م. للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 430 .

و يهمني في هذا المنزل قطعتين من الفسيفساء ، الأولى تعرف باسم " فسيفساء السمك " و الثانية تعرف باسم : " فسيفساء النيل " و كلتاهما مخفوطتان بمتحف الآثار ببابولي

[أ] فسيفساء السمك :

عثر علي هذه القطعة من الفسيفساء عند الجانب الأيمن من إحدى الحجرتين الصغيرتين الواقعتين عند جانبي غرفة الاجتماع : *tablinum* ^{١*} . [صورة ٩].

تعكس هذه القطعة نموذجاً من الفسيفساء كان مألوفاً و شائعاً بكثرة في مدينة بومبي ^{٢*} ، حتي أننا نستطيع القول - إلي حد ما- أن هذه النوعية من النماذج تنحدر في أصولها من نموذج واحد بعينه أو شكل واحد مشترك أخذ كمثال يَتَّخِذُ به . و ربما كان الشكل الذي أخذ عنه، لوحدة ما أو غلاف لأحد الكتب و قلده صانعي الفسيفساء من أهل بومبي . لقد كان منظر البيئة البحرية و ما تحويه من أسماك يعد موضوعاً مفضلاً كمادة للحديث أثناء تناول الطعام و التسلو سواء في غرف الطعام أم غرف الاجتماع ^{٣*}

^{١*} - Pollitt, J.J., " Art in the Hellenistic Age " , (Cambridge University Press , 1986) - p.223 .

^{٢*} - يشبه هذا المثال نموذج آخر موجود بمنزل رقم VIII في مدينة بومبي و تفاصيل القطعتين علي الرغم من اختلاف مكان العثور عليهما ، إلا أنهما متشابهتان في كثير من التفاصيل و الأجزاء .
أنظر : Pollitt, J.J., op.cit., p.224 , Ill.no" 238, 239 .

و جدير بالذكر أنني سوف أتعرض لهذا النموذج بعد ذلك بالتفصيل ، لما له من أهمية بالنسبة إلي موضوع البحث .

Pollitt, J.J., op.cit. , p. 223

-٣*

و نستطيع أن نتخيل إنسان ذلك العصر وهو يتناقش مع غيره من هؤلاء القوم - أنساء اجتماعهم للحديث أو لتناول وجبات الطعام - وهم يتحاورون حول علم الأسماك*^١ و طبائعها ، و أشكلها ، و قد يشيرون إلي الصور نفسها للتدليل على صحة ما يقولون*^١ .

الدراسة التحليلية للقطعة :

أولاً : التنوع في الأسماك التي عكسها قطعة الفسيفساء . فالملاحظ أن الفنان لم يلجأ هنا إلى تصوير نوعاً واحداً من الأسماك ، ثم قام بتكراره على رقعة الفسيفساء المعنية بالعمل ، وإنما تجلّت براعته في اختيار عدة أنواع صورها ببراءة للدلالة على غزارة علمه و عمق ملاحظته للأنواع المختلفة من الأسماك من ناحية ، و من ناحية أخرى للدلالة على تمكنه من تصميم و تنفيذ أشكال متنوعة من الأسماك سواء الكبيرة الحجم أم الصغيرة .

وعموماً فإنني لم أتناول بالوصف و التحليل كل نوع من هذه الأسماك علي حدة ، فذلك يتبع علم الأحيولوجيا أي علم دراسة الأسماك ، و لكن يهمني هنا فني المقام الأول أن نلاحظ أن الفنان أو صانع الفسيفساء ، كان بارعاً في تصوير الأسماك .

ثانياً : جسم السمكة إذا تفحصنا جسم أي سمكة من تلك الأسماك المصورة ، سنجد الفنان يهتم بتصوير زعنفة الذيل ، و الجسم المغزلي .

*١- علم الأسماك : *Ichthyology* و هو مصطلح مشتق من اللغة اليونانية القديمة و تتكون من المقطعين *ixthos* أي سمكة و المقطع *logos* بمعنى : علم . و الاثنان معاً معناهما : " علم دراسة الأسماك و طبائعها " .

و تشمل هذه الدراسة طبيعة الأسماك ، و تصنيفها ، و سلوكها ، و نموها ، و توزيعها و تطور حياتها ، هذا بالإضافة إلي المحيط الذي تحيي فيه و أهميته بالنسبة لها و للبشرية كذلك .

Pollitt., J.J., op.cit., p. 223

*٢-

كذلك اهتم الفنان بزغفنة الظاهر ، حيث أنها تختلف فني شكلها من نوع لآخر . وقد صور الخراشف و هي مرصوفة علي جسم السمكة و كأنها قرميد السقف .
أيضاً لم يغفل عن الزغفنة الشرجية ، و الزعانف الخوضية ، و الصدرية . أما في الجزء الأمامي من جسم السمكة ، فجدده اهتم بتصوير العين ، و فتحة الخياشيم ، و المنخر ، و الفم .^{١*}
و قد أراد الفنان أن يؤكد من كل ما سبق ، علي مدي خبرته بالأسماك ، و ربما كان قرب مدينة بومبي من البحر التيراني عاملاً أساسياً ساهم في بناء معرفته الغزيرة تلك بالأسماك .
و من بين الأنواع التي نستطيع التعرف عليها : سمكة التونة ، و الإخطبوط ، و الشفنين البحري ، و ثعبان البحر ، و القواقع ، و القريدس ، و سمكة ذئب البحر ، و سمك القد ، و المحار و سمكة القمر ، و غيرها من الأسماك .

ثالثاً : سبب اختيار الموضوع ؛ ربما كان السبب المنطقي لاختياره لهذه الأنواع دون غيرها ، هو أن نفس هذه الأنواع هي التي تخرج إليه من البحر أثناء عمليات الصيد ، أو يجدها علي مائدة طعامه ، و بالتالي فكانت تعتبر صنفاً شهيئاً من الغذاء بالنسبة له ، و ربما كان محباً لهذه الأنواع حتى أنه أغرم بتصويرها في الأعمال الفنية .

رابعاً : الحركة ؛ فأول ما يلتفت النظر في هذه الأشكال المصورة أنها لم تأخذ الشكل الجامد الفاقد للحياة و الحركة ، و لكن علي العكس ظهر بعضها مصوراً و فمه مفتوح ، بينما البعض الآخر تظهر حركته و كأنه يسبح حقاً في مياه البحر .

و هكذا كان الفنان الذي صمم و نفذ هذه القطعة بارعاً في عمله ، و يستحق التقدير على قطعه تلك التي تشع بالحركة و الحيوية .

^{١*} - مرفق مع الصور رسم توضيحي لماهية جسم السمكة . انظر [صورة ١٠] .

[ب] فسيفساء النيل :

كان للفنانين في العصر الهلنستي أعمالهم الخاصة التي تتبع فن تصوير الغرائب : *Παρά-δοξογραφή* وهذا معناه من وجهة نظرهم الفنية ، تصوير الحيوانات الغريبة أي التي أتت من بيئة أخرى غير بلاد الإغريق ، كأفريقيا مثلاً^{١*} .
و يتجلى هذا الاتجاه بوضوح في الاطار الزخرفي للقطعة الفسيفسائية التي تحيط بلوحة الإسكندر الأكبر المشهورة من منزل فاون كما سبق الذكر^{٢*} .

كذلك الفسيفساء الموجودة عند مدخل الحجرة المؤدية إلى فسيفساء الإسكندر و تعكس منظر فرس النهر *ἵπποπόταμος* و هو يسبح بين البط ، كذلك منظر ثعبان الكوبرا ، وغيرها من المخلوقات التي تلعب و تلهو في النيل : *Νεῖλος* . [صورة ١١-١٢]
و المثال عبارة عن إفريز ارتفاعه ٠,٦٤ م. و هو محفوظ بالمتحف الأثري بنابولي كما سبقت الإشارة^{٣*} . [صورة ١٣-١٤]

و الملاحظ أن هذه الفسيفساء المستوحاة من البيئة النيلية ، كانت تلقى اقبالا شديداً في إيطاليا في أواخر العصر الجمهوري .
و كغيرها من القطع التي ترجع إلى مدينة بومبي ، نجد أن هذه الفسيفساء الواردة من منزل فاون ، قد صممت لتناسب مع الذوق ، ليس ذوق التجار و البحارة كما كان الوضع في

١* . Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 148 , 226 .

٢* -- فسيفساء الاسكندر الأكبر : تجزم أغلب الأراء أنها عبارة عن نسخة من تصوير حائطي يرجع إلى أواخر القرن الرابع ق.م. و هذه الفسيفساء تصور المعركة التي دارت بين كل من دارا الثالث و الاسكندر الأكبر . و قد تحدث بليبي عن " معركة شهيرة بين الاسكندر و دارا صورها فيلوكسينوس من إرتريا من أجل كاسندرا " . (*NH* , 35.110) .

للمزيد راجع : Wheeler , Mortimer., *Rom. Art & Arch.* , p. 173 , *III*. 154 .

٣* . Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 148 , 226 .

ديلوس Δείλος^{١*} وإنما ذوق تلك الطبقة الأرستقراطية التي تحدر ثروتها من البيئة المحلية المحيطة بها سواء من الأرض أم من البحر و ترجع هذه الطبقة في أصولها الأولى إلى بلاد الأغريق، وقد استطاع الرومان التعرف - عن طريق مستعمراتهم عبر البحار وبخاصة مصر - على مختلف أنواع الحيوانات الغريبة ، ومن هنا زخرت قطع الفسيفساء بالأنواع الغريبة وبخاصة التي اشتهرت بها البيئة المصرية وتميزت بها عن غيرها من المناطق.^{٢*}

الدراسة التحليلية:

أولاً : عناصر البيئة المصرية هو أول ما يتبادر إلى ذهن الناظر إلى هذه الأعمال الفسيفسائية النيلية ، فهو يتجلى بوضوح في عدة نقاط. وهذا التأثير هو أبلغ دليل على سيطرة البيئة المصرية على الفن و شدة إعجاب الفنانين بها وبخصائصها المميزة . إن الفنان سواء كان رومانياً ، أم من أصل إغريقي ، نجده ترك بيئته الأصلية المحلية وما بها من خصائص شتى و لجأ بخياله إلى تلك البيئة المصرية الغنية بالميزات التي يفتقر إليها ؛ بخاصة نهر النيل و الحياة على ضفافه . و تتضح هذه البيئة بجلاء من خلال تصوير مياه نهر النيل ، و ما يرقص على صفحتها من حيوانات و طيور و نباتات و غيرها . و نرى أول ما نرى ، ذلك الخرتيبت (فرس النهر) و قد صوره الفنان مشرباً بجسمه ، شامخاً في عظمة و قوة ، و يغطس بجسمه

^{١*} - ديلوس : هي أصغر جزر الكيكلاد و كانت تحتوي على معبد لاله أبوللون العظيم ، و كانت لها شأن كبير في القرن الخامس ق.م. و قد دمرها ميثراداتيس في عام ٨٨ ق.م. و تبعاً للأساطير الأغريقية فجزيرة ديلوس هي المكان الذي ولد فيه كل من أبوللون و أرتميس .

The Oxford Classical Dictionary., op.cit., p.442-3

راجع :

^{٢*} - ثروت عكاشة ، " الفن الروماني " ، جـ (١٠) ، المجلد الثاني ، ص ٥٤١ ، صورة ٤٥٥ .

ففي المساء ولا يظهر منه سوى رأسه وجسده من رقبتيه المرفوعة إلى أعلى . و نري فكليه يكادان يطبقان علي بعضهما البعض ، و ربما قصد الفسيفسائي من ذلك أن الخريت قد اصطاد لتوه سمكة ، و التهمها وهي تنزل الآن في جوفه و بطنه الضخم . و إلي جواره نري البط و هو يسبح في حرية تامة دونما خوف أو قلق من أي من هذه الحيوانات المجاورة له ، فهذه هي بيئته التي ألفها و اعتاد عليها منذ مئات السنين ، و نري كذلك الصيقل الملكي : ثعبان الكوبرا الذي كثيراً ما ظهر مصوراً علي جدران المعابد المصرية القديمة و هو يعد رمزاً واضحاً من رموز البيئة المصرية القديمة .

صوّر الفنان أيضاً حيواناً آخر من حيوانات البيئة المصرية القديمة ألا و هو النمس : *ἰχθυόμυον* و نراه واقفاً عند ضفة النهر و كأنه في تحسّد مع ثعبان الكوبرا فيتنصب أمامه في عزّة و إباء دون خوف أو تقهقر . و يظهر بسات البردي في أماكن متفرقة بالمياه ، كما تظهر أيضا رهرة اللوتس و ورد النيل . نستشف مما سبق نتيجة واضحة هي أن الفنان ، حتي لو لم يكن قد سبق له زيارة مصر من قبل ، فإنه قد سمع عنها الكثير و الكثير مما دفعه إلي تقصي الحقائق و محاولة جمع المعلومات عنها و عن طبيعتها ، فكل ما نراه مصري أصيل .

و يظهر في الكبار الثاني سرب من الطيور وهي سبوح و تمرح فوق المياه ، بعضها فاردأً أجنحته يرفرف بها في فرحة ، و سعادة ، و لعب ، و بعضها يشرب برقبتيه و كأنه يفعل ذلك للشرب من المياه أو لعلّه يستعد لإلتقاط سمكة بمنقاره . [صورة ١٥]

و في الجزء الأخير من الكنار ، نري طائر المنجل المصري القديم الذي اشتهرت به الأراضي الزراعية في مصر القديمة ، و كان خير عنوان للفلاح المصري و خير عون له .

كذلك نجد تمساح صغير الحجم و قد خرج من المياه و يسير علي ضفة النهر بينما فمه مفتوح ، ربما كان قد التهم لتوه صيداً ثميناً و مازال يبلعه .

ثانياً : الاحساس بالحركة ؛ يخيم على المنظر العام الحركة الشسطة و إن كانت لا ترقى في مستواها إلى مستوى فسيفساء باليسترينا التي سنتناولها بالشرح و الدراسة فيما بعد و نعقد بينهما المقارنات .

ثالثاً : اختفاء الإمضاءات ؛ الغريب أنه على الرغم من تنوع الأعمال الفسيفسائية التي عثر عليها في منزل فاون بمدينة بومبيي ، إلا أن أياً من هذه النماذج لم يحفظ لنا اسم أحد فنانيها .^{١*}

رابعاً : التأريخ ؛ يجب أولاً الأخذ في الاعتبار أن صانع الفسيفساء قد اتبع طريقة *opus vermiculatum* في لوحة الأسكندر الأكبر و دارا ، حيث استخدم قطع المكعبات الصغيرة الحجم ، و قام بتوزيعها فوق الرسم الذي سبق و خططه^{٢*} . و أغلب الظن أنه اتبع نفس الطريقة السابقة في الأعمال الفسيفسائية الأخرى من نفس المنزل ، فالناظر إلى هذا المثال يلاحظ أيضاً صغر حجم المكعبات المستخدمة في العمل و دقة الفنان في اختياره للألوان المتقاة . و مما لا شك فيه أن هذه الطريقة أو بالأحرى هذا الطراز قد وصل إلى الفنان الروماني من مركز كبير للفن الهلنستي كالإسكندرية ، أو ربما من بعض المدن الصغيرة في جزر بحر إيجه ثم استجلبت إلى مدينة بومبيي في العصر الذهبي أثناء ازدهار الطراز البومبيي الثاني . معني هذا - أنه بعد التعرف على خصائص الطراز الثاني - أن قطعة الفسيفساء النيلية هذه ترجع إلي ما قبل مولد السيد المسيح مباتسرة أو بعده بقليل في أثناء فترة حكم الامبراطور

Maiuri , Amedeo , op.cit., p.10 , 68 .

-١*

Wheeler , Mortimer., Rom. Art & Arch. p. 174 .

-٢* راجع كل من :

Maiuri , Amedeo , op.cit., p. 68 .

Pollitt ,J.J., op.cit., p. 3,46

أغسطس*^١ (أي من حوالي عام ٥ ق.م. مثلاً إلى عام ١٤ م.) .
و تعدد فسيفساء النيل من منزل فاون خير مثال و دليل
على مدى التأثير المصري على الرومان و مدى سيطرته و تغلغله
في نفوسهم ، كذلك يعتبر ذلك دليل على شغفهم ، ولعهم
بطبيعة مصر و ما تحويه من رموز و ما يكتنفها من
غموض من خلال بيئة النيل و واديه و ما يطفو علي
صفحته من نباتات و حيوانات و مراكب وغيرها . . .
لقد كانت مصر دائماً بالنسبة لهم لغزاً كبيراً حاولوا دون
جدوي التوصل إلي حله و فك رموزه ، و من هنا لجئوا إلي
تصوير الطبيعة المصرية من خلال أنواع الفن المختلفة .
و إذا كان تاريخ المنزل نفسه يرجع بنائه إلي حوالي عام
١٨٠ ق.م. ، فليس بالضرورة أن القطع التي كان يحتوي عليها ،
ترجع إلي نفس الفترة . و الواضح للناظر أن فسيفساء السمك
ترجع إلي تاريخ مبكر عن تاريخ فيفساء النيل .

خامساً : التقنية ؛ تتضح مهارة الفنان " صانع الفسيفساء " الذي قام
بعمل هذه القطعة من فسيفساء النيل ، و مدى براعته بالمقارنة
بزميله الذي نفذ فسيفساء السمك ، معني ذلك أن المنزل قد شهد
تطورات زمنية متلاحقة .

*١- أغسطس : *Augustus* هو إمبراطور روماني ولد عام ٦٣ ق.م. و توفي في ١٤ م.
كان أول إمبراطور روماني تولي الحكم عام ٢٧ ق.م. و حتي عام ١٤ م.
اسمه الأصلي *Gaius Octavius* و قد منحه السناتو لقب أغسطس في عام ٢٧ ق.م. و قد بناه
يوليوس قيصر ، و قد قاد الحرب ضد مارك أنطوني و حليفته كليوباترا و انتصر عليهم في موقعة
أكتيوم عام ٣١ ق.م.
للمزيد راجع :-

Grant , Michael , " History of Rome " , (London , 1978)
Muller,Helmut M., "Schlaglichter der Deutsche Geschichte", (Zurich, 1986), p.19
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.216-8

و علي الرغم من اختلاف موضوعي الفسيفساء المختارة من هذا المنزل ، إلا أنهما ليسا بعيدين كل البعد عن بعضهما البعض ؛ فسيفساء السمك تصور البيئة البحرية و ما بها من أسماك مختلفة و مرتبطة بالبحر ، أما الأخرى فتصور البيئة النيلية و ما تحويه من نباتات و حيوانات و هذا ما يؤكد ارتباط الفنان في مدينة بومبيي بالمياه .

و في الوقت الذي قام فيه صانعو الفسيفساء بعمل شكل مربع تقريباً و ملأه بالأسماك ، نجد علي العكس الفسيفسائي في نموذج فسيفساء النيل و قد لجأ إلي عمل إفريز طويل يعكس صفحة النهر العظيم و قد أعطي لكل عنصر مساحة رحبة يتحرك فيها بحرية تامة ، فبدت الصورة حقيقية بدرجة كبيرة . و عموماً ، فقد استمرت " موضة " فن تصوير الطبيعة المصرية مدة طويلة سائدة ، و غلبت عليها طابع العمق ، و تميزت بامتزاج العناصر المختلفة في المنظر مع بعضها البعض .^{١*}

*١- كمثال أيضاً علي تصوير الطبيعة المصرية ، قطعة الفسيفساء المربعة من منطقة " أفنتين " *Aventine* و المحفوظة بمتحف *Musco delle Terme* حيث تعكس منظر أفزام تهاجم تمساحاً و فرس النهر علي ضفاف نهر النيل . [صورة ١٦] ، للمزيد راجع :-
Strong , Eugenie , " Art in Ancient Rome " , (London , 1929) , Vol.II , p.33 .
- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، ج٢ ، ص. ٥١٧-٥١٨ ، لوحة : ٤٢٤ .

﴿٢﴾ فسيفساء المغارة المقدسة :

من أهم الأمتعة الجديدة بالبحث و الدراسة*^١ ، فسيفساء المغارة المقدسة من معبد الإلهة فورتونا*^٢ : *Fortuna* في مدينة براينستي*^٣ : *Praeneste* بإيطاليا .
يعتبر البعض هذا المثال انعكاساً للبيئة البحرية ، حيث تظهر المياه مليئة بأنواع مختلفة من الأسماك ، و كأنها معرض للأحياء المائية .
والقطعة تعد نموذجاً أصيلاً يبدو و كأنه من أحد أهم مراكز الفن الهلنيسني كالإسكندرية*^٤ .

*١- Ling , Roger, "Roman Painting", (Cambridge University Press, 1991) , p.7 .
*٢- فورتونا : *Fortuna* هي إلهة رومانية ذات شخصية مهيبة يخاف منها الرومان ، و كانوا يشبهونها بالإلهة اليونانية : *Τυχή* . و فورتونا هي إلهة الحظ ، و الصدفة ، كانت تقدم لعبادها - حسب أهوائهم - الثراء أو الفقر ، السيطرة و القوة أو العبودية . كانت هذه الإلهة تتحكم في كل مجريات الحياة و ممارس السلطة علي الرجال ، و كانت تصور و هي ممسكة بقرن الرخاء و دفة المراكب فهي التي تقود أحداث الأمم . بوجهها ذو الخمار ، كان الرجال يدعونها : *Fortuna Virilis* ، أما النساء فيطلقون عليها اسم : *Fortuna Muliebris* .
و كان يذهب إليها المسافرين ، لفرسان و كل من له عمل به مخاطرة أو يعتمد علي الحظ ، و كانت الأضحيات تقدم إليها في معابدها الشهيرة في أنتيوم *Antium* و براينستي .
للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit., p.129 .

*٣- براينستي : هو اسمها القديم : *Praeneste* أما اسمها الحديث فهو باليسترينا : *Palestrina* و تقع هذه المدينة في إقليم لاتيوم : *Latium* . أسست هذه المدينة الرومانية القديمة عي يد كايكولوس *Caeculus* ابن الإله فولكان *Vulcanus* . كما ينسب أيضاً أصل المدينة إلي تيليحونوس *Telegonos* ابن أوديسيوس *Odysseus* و كيركيه *Circe* . و قد اكتسبت المدينة شهرة عظيمة بسبب وجود معبد الإلهة فورتونا بها .

Schmidt , Joel , op.cit ., p.260 للمزيد راجع :

Petit Larousse Illustre' , 1984 , op.cit , p 1620

Ling , Roger , op.cit., p.7

*٤-

قبل تناول هذه القطعة من لفسيفساء بالدراسة .
يجب أولاً التعرض لتاريخ المعبد بصورة سريعة سوف تساعدنا
بعد ذلك في عملية التأريخ ، بخاصة أن المعبد يقدم لنا
نموذجين ، الأول هو فسيفساء المغارة التي تصور مياه ، و تحتوي
علي مجموعة أسماك ، و النموذج الثاني هو قطعة فسيفساء
باليسترينا الشهيرة ...

و بداية القول ، فإن هذا المعبد اشتهر باسم معبد
الإلهة " فرتوننا بريميغينا " ^{١*} *Fortuna Primigenia* في براينستي .

و يعتبر هذا المعبد من أهم المعابد التي ترجع إلي العصور
الجمهورية الروماني ، حيث أنه بمثابة دراسة مستفيضة خارج
حيز تاريخ الفن الملليني ^{٢*} .

و يذكر بعض الباحثون أن هذا المعبد من " أواخر العصور
المللينيستي اليوناني الروماني " إن صح التعبير .

أقيم المعبد عند سفح الجبل مباشرة ، و يتكون من
مجموعتين أساسيتين من المباني ، و تؤرخ عمائر مدينة براينستي
عامة بالفترة فيما بين منتصف القرن الثاني ق.م. و الفترة
التي تلت تدمير المدينة في عام ٨٠ ق.م. ^{٣*}

و الجدير بالذكر ، أنه كان من مميزات العصور إمكانية
إعادة بناء المعابد ^{٤*} و من خلال أطلال معبد فرتوننا ،
نستطيع التعرف علي بنيته الأساسية و مخطط المعبد الأصلي .

١* - فرتوننا بريميغينا : أي " أول مولود للآلهة " و قد ذاعت شهرة وحيها الشهير و تجاوزت
شهرته حدود لاتيوم و نافست تلك الموجودة في دلفي و دودونا .

٢* - Pollitt., J.J., op.cit., p.235 .

٣* - Ward-Perkins , John.B., op.cit., p.35,39 .

٤* - Strong , Eugenie , op.cit., Vol. I , p. 78-9 .

لقد أقيم هذا المعبد ليكون بمثابة الأثر القائم والذال على انتصار الدكتور سولا على المارينز.^{١*} فسولا عندما اتخذ لنفسه لقب فيليكس : *Felix* ، أعتقد أنه المفضل لدى الإلهة فرتونا ، ومن هذا المنطلق اعتنى عناية خاصة بهذا المعبد حتى أنه أقام هناك مستعمرة سُميت باسمه هي : *Colonia Sullana* .

و يتميز المعبد نفسه بعظمة لا مثيل لها ، بأروقته العشر و التي تذكرنا بمقولة سترابون^{٢*} الشهيرة في وصف مدينة براينستي : " المليئة بالتيجان " ^{٣*} ، وذلك من ضخامة عدد الأروقة و الأعمدة الموجود بهذه المدينة .

وأخيراً ، أعتقد أنه كان لابد من هذا الاستعراض السريع لظروف و ملائسات بناء المعبد لكي نتطرق الآن لقطعة الفسيفساء من مغارة الوحي بمعبد فرتونا براينستي . في الفناء السفلي من المعبد^{٤*} في جهته اليسرى ، كانت توجد المغارة أو الكهف المقدس : *Oraculum antrum* و التي كانت تحتوي على تخطيط فسيفسائي رائع يصور خليج متوغل داخل اليابسة و يحتوي على أنسواع شتى من الأسماك العائمة .

١* - عن انتصار سولا على المارينز ، راجع : حسين الشيخ ، " دراسات في تاريخ حضارة اليونان و الرومان " ، (دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧) ، ص. ٢٨٥ .

٢* - سترابون : *Strabon* عاش في الفترة من ٦٣ ق.م. و حتى ٢١ م. و هو جغرافي و مؤرخ يوناني . له مؤلف شهير هو : الجغرافية " *Geographica* " و يتكون من ١٧ جزء . و قد بدأ في تلقي تعليمه على يد أريستوديموس *Ἀριστοδemos* و قد ذهب إلي روما عام ٤٤ ق.م. للدراسة على يد المعلم تيرانيون : *Τύραννιον* معلم شيثرون . و قد تناول مصر في كتابه السابع عشر .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 1447.

٣* - المليئة بالتيجان : " *multae coronae* " ، و ذلك نسبة إلي كثرة الأعمدة و بالتالي تيجان الأعمدة التي امتلأت بها المدينة .

٤* - Strong , Eugenie , op.cit., Vol.I , p.80 .

و يقف عند مدخل الخليج هيكل للإله بوسيدون*^١ على شاطئ البحر ليحمي البحارة و الصيادين .
و تعتبر قطعة الفسيفساء هذه - موضوع البحث - مثالا رائعا من الفترة الأولى من القرن الأول ق.م. في البستينا*^٢.
و هناك اعتقاد أنه ربما كان سولا هو الذي أمر بصنع هذه اللوحة الفسيفسائية ، و قام بتقلدها إلى المغارة المقدسة كأضحية و قربان للإلهة فرتونا في معبدها هذا .
و القطعة تبدو وكأنها " بحثاً علمياً عن الأسماك "، حيث نجد أنواع مختلفة من الأسماك ؛ بعضها يندفع إلى الأمام و البعض الآخر إلى الخلف ، و تتحرك الأسماك في المياه بخفة و رشاقة و سرعة ، و يظهر أن المياه ضحلة ، فعصر الوهم " Illusion " قد عاد بصورة أوضح و أعمق مع تغطية المنظر بصفحة ضحلة من المياه . و نجد الجزء الأمامي من سمكة تعرف باتجاه الدعامة المخصصة للإله بوسيدون .
و القطعة تذكرنا بأحد أوصاف سترابون لهيكل كان مخصصاً لبوسيدون : " لسان أرضي متوغل في البحر " .

*١- بوسيدون : Ποσειδών هذا الإله هو ابن كرونوس Κρονός و الإلهة ريا : Ραΐα .
و هو إله البحر اليوناني و أحد آلهة جبل الأوليمب : Ὀλυμπος الشهيرة . و كانت زوجة بوسيدون هي الإلهة أمفيتريتي : Ἀμφιτρίτη و كثيراً ما صوروا معاً و هما يركبان عربة تجرها خيول البحر . و بوسيدون هو إله " الزلازل الأرضية " : ἐννοσίγαιος أو εἰνοσίγαιος و المحيط المائي .
كان البحارة و أصحاب السفن يقدمون له الأضحيات و القرابين طمعاً في رضاه عنهم من أجل السماح لهم بالإبحار سالين .

للمزيد راجع : Schmidt, Joel., op.cit., p. 258 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1230-1

و بوسيدون كان أيضاً أحد الآلهة التي نحتت علي أفاريز المعبد اليوناني الشهير : البارثون .

للمزيد راجع :-

Woodford, Susan , " The Art of Greece and Rome ", (Cambridge , 1982) , p.31-2

Richter, Gisela., "Greek Art", p.25,28

Strong, Eugenie , op.cit., Vol. II , p.30-1 .

-٢*

و هذه الدعامة المقدمة للإله بوسيدون يلتصق حولها وشاح أو شريط ، و أمام الدعامة نرى مذبحاً تحترق فوقه القرايين المقدمة من أتباع الإله بوسيدون و المذبح يقف فوق درجتين و مزين بالزخارف . و تتضح الألوان البراقة القوية و تنحصر في اللون : الأصفر ، و الأسود ، و الأحمر ، و اللون الأرجواني* [صورة ١٧]

الدراسة التحليلية:

أولاً : براعة الفنان ؛ أول ما يلفت الانتباه هو تمكن الفنان من فنه و فهمه العميق له . إننا نجد صانع الفسيفساء و قد صور دعامة مخصصة للإله بوسيدون و هو إله البحر ، لذلك جعل هذه الدعامة تقف شائخة ، و منتصبة عند تناطي البحر على خليج أو لسان أرضي متوغل في البحر ، و لم يكتف بذلك ، بل صور أيضاً أنواع مختلفة من الأسماك .

معني ذلك أنه استخدم العناصر المختلفة التي تستخدم موضوعه ، فقد وظف الأسماك و اللسان الأرضي و البحر ، كل ذلك مرتبط بالإله بوسيدون . هذا المنظر بما فيه من تناسق و ارتباط عناصره مع بعضها البعض ، يشعر الناظر أنه ربما كان قد رأى فعلاً على شاطئ البحر في أحد المناطق ، هذه العناصر مجتمعة أو بعض منها فقط ، و قد أثرت فيه إلى حد أنه أراد نقلها في عمل فني .

ثانياً : تأريخ القطعة ؛ حدير بالذكر أنه ليس من المعروف إذا ما كان جنود القسائد " سولا " قد دمروا المعبد القديم كلياً ، أو جزءاً منه فقط أثناء حصارهم لمدينة براينستي . و لكن من المؤكد ، أنه بعد أحداث عام ٨٢ ق.م. أعيد بناء المعبد بمقياس مؤثر*.

Strong , Eugenie , op.cit., Vol. II , p.30-1 .

-١*

Ibid .

-٢*

و قطععة فسيفساء المغارة المقدسة ، أعتقد أنها ترجع إلى الفترة ما بين منتصف القرن الثاني ق.م. أي حوالي عام ١٥٠ ق.م. إلى ما قبل عام ٨٢ ق.م. و لعل السبب في ذلك - أي في اعتقادي هذا - أن الفسيفساء قد وجدت بالمغارة المقدسة ، وهذه المغارة بدورها كانت موجودة بالفناء السفلي للمعبد من جهته اليسرى و لما كانت هذه الفسيفساء عبارة عن تخطيط ، معنى ذلك أنها كانت تغطي جزءاً من أرضية المغارة المقدسة ، لذلك فإذا كانت المغارة نفسها قد تأثرت بأحداث ٨٢ ق.م. ، فأغلب الظن أن الأرضية لم تتأثر لأن المغارة نفسها تشغل الفناء السفلي ، و عادةً تتأثر الأجزاء العلوية من المباني قبل الأجزاء السفلية التي تكون محمية بما فوقها من مباني وحوائط و خلافة .

و هكذا ، فإنني أرجح أنها لم تتأثر بأحداث ٨٢ ق.م. بشكل واضح و فعال ، و أن فسيفساء المغارة المقدسة كانت من الفترة ما قبل ٨٢ ق.م. و حري بالقول ، أن المباني بالطابق السفلي و الرئيسي في حالة جيدة من الحفظ^{١*}.

و على الرغم من عدم وضوح الصورة الخاصة بالثال ، إلا أنني أبيت أن أتغاضى عنه ، و ذلك لأنه يجمع من ناحية بين تصوير البيئة الطبيعية عند الخليجان و شواطئ البحار ، و بين الجو الأسطوري الذي نستشعره و هو يخيم على النظر من خلال ظهور بعض رموز الإله بوسيدون ، إله البحار .

﴿٣﴾ فسيفساء باليسترينا :

عرفت هذه القطعة أيضاً باسم " فسيفساء باربيريني " - وهي تسمية سوف أتطرق لها لاحقاً - وهذه الفسيفساء غاية في الأهمية ، والتنوع ، والتميز وتحتوي على نقاط فيئة مختلفة ، وقبل أن أتعرض لها بالوصف ثم بالدراسة والتحليل ، أحب أن أقول أولاً أنها ترتبط بفيضان نهر النيل في مصر . لذلك فسوف أتناول في البداية ، بصورة سريعة ، موضوع فيضان نهر النيل : *το'ρεύμα* ^{١*} . كان نهر النيل يفيض في فصل الصيف على ضفتيه ، فيحيل السوادي كله إلى بحيرة متسعة ، وكانت هذه الظاهرة السنوية موضع تأمل و حيرة طوال العصور القديمة . ففي هذه العصور ، كان الفيضان ينساب دون تحكم حتى يصل إلى منطقة منف ^{٢*} ، و محافظة أرسينوي ^{٣*} (الفيوم) و ذلك

١* - نفتالي لويس ، " مصر الرومانية " ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) . ص . ١٢٨-١٣٠ . ، شكل رقم ٥ ، الوصف بص . ٢٤٦ .
٢* - منف : *Memphis* تقع مدينة منف القديمة على الشاطئ الغربي من نهر النيل على بعد ٢٥ كم. جنوب القاهرة . و قد بناها الملك مينا ، موحد القطرين ، لتكون عاصمة للوجهين القبلي والبحري ، واستمرت عاصمة لمصر في عصر الدولة القديمة (٢٦٨٦-٢١٨١ ق.م.) من أهم أثارها المتبقية : أهرام الجيزة ، أبو الهول ، و جبانة سقارة .
للمزيد عن الآثار الفرعونية ، راجع :

Nuttgens , Patrick ., " The Story of Architecture " , (Phaidon , 1983) , p.27-40

Fedden , Robin., " Egypt , Land of the valley " , (England , 1986) , p. 73-4 .

عن ثلوث منف ، راجع :
Armour , Robert A., " Gods & Myths of Ancient Egypt " (Cairo, 3rd. print., 1989) p.120-2

- "الآثار المصرية في وادي النيل" ، جيمس بيكي ، ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد ، (القاهرة ١٩٩٣) .

٣* - أرسينوي : *Arsinoe* هي مدينة الفيوم حالياً ، و قد عرفت باسم أرسينوي في العصر البطلمي نسبة إلى أرسينوي زوجة و أخت بطلميوس الثاني . و اشتهرت بها قديماً عبادة التمساح في مصر الفرعونية و قد أطلق عليها اسم : *Κροκοδειλοπολίς* .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit., 178

للمزيد راجع :

بعد فترة مداهما من أسبوعين إلى أربعة أسابيع تقريباً .
و كان الشهر الأول يشهد عملية تحلل المياه ببطء للمناطق
المرروعة بسبب عرق أوزوريس .^{١*} وفي حوالي العشرين من
شهر يوليو < إيف عند المصريين القدماء ^{٢*} > كان هناك تغييراً مثيراً
يحدث عندما يتحول لون مياه نهر النيل من اللون الأخضر
إلى اللون الباهل إلى الأحمرار ، و ذلك عندما يكون محملاً
بالطيني و الغرين الذي يجرفه من أعالي النهر . وفي نفس
الوقت ، يبدأ منسوب النهر في الارتفاع بسرعة ملحوظة حتى
يفيض على الجوانب و يغطي الوادي . و يستمر ارتفاع منسوب النهر
و لكن بصورة أبطأ حتى يغطي مساحة أكبر توازي مدة شهرين
إضافيين . و لقد كان لشكل الوادي في هذه الحالة أثراً عظيماً
جذب أعداداً كبيرة من الزوار . من فيهم أباطرة الرومان ، فقد كان
الوادي يشبه البحيرة التي لا تقطعها سوي المدن و القرى المقسامة على
جانبي الوادي و لكن في الأماكن المرتفعة ، و من هنا كان منظر فيضان
نهر النيل العظيم مبهرراً للناس سواء كانوا مصريين أم أجانب ^{٣*} .
لقد كتب سينيكا^{٤*} في القرن الأول الميلادي ، و كان يملك

١* - عرق أوزوريس : هو تعبير شعري أطلقه المصريون القدماء علي عملية الترشيع ببطء من المياه
إلى المناطق المرروعة و يتم علي أثرها مليء الشقوق و المستنقعات .

٢* - عن الكتابة الهيروغليفية ، راجع : (Oxford, 1982), "Egyptian Grammar", Alan., Gardner

٣* - نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ١٢٩

٤* - سينيكا : *Lucius Annaeus Seneca* فيلسوف و كاتب مسرحي ، ولد في كاردوبا (حوالي
٤٠ ق.م. و عاش حتي ٦٥ م.) ينتمي سينيكا إلى عائلة ثرية و مثقفة من الفرسان . بقي من أعماله
عشر قطع نثرية تحت مسمى *Dialogi* ، نعرف منها الأسماء التالية :-

*Consolationes-Ad Marciam , Ad Polybium , Ad Helviam Matrem , De Providentia ,
De Constantia Sapientis , De Via , De Vita beata , De Otio , De Tranquillitate ,
De Clementia* . هذا بالإضافة إلى ثلاث قصائد أخرى مختلفة هي : *De Clementia animi, De Brevitate Vitae* .
Naturales quaestiones , De Beneficiis . كما تنسب إليه أيضاً أعمال تراجيدية كالطرواديون ،

فيدرا ، أجاممنون ، ميديا . . .

ضبيعات واسعة في مصر ، وتحدث عن منظر الريف رائع الجمال عندما يوزع النيل مياهه فوق الحقول أثناء موسم الفيضان .
و منظر النيل أثناء الفيضان كان موضوعاً مشوقاً عاجله الفنانون ، سواء من خلال التصوير الحائطي كما ظهر في بومبي أم من خلال فن الفسيفساء كما سوف نرى في أشهر قطعة فسيفسائية تعكس البيئة المصرية و نهر النيل ألا وهي فسيفساء باليسترينا ، التي نستطيع القول أنها " تصوير لما يمكن أن يراه طائر بعينه لكنه بمقياس كبير " . و الملاحظ أن المناظر النيلية التي ترجع بأصولها إلى الفن السكندري^{١*} ، كانت تتمتع بشعبية واسعة في أرجاء الإمبراطورية الرومانية ، حيث أغرم بها الرومان و كانوا شديدي الولع بهذه البيئة المصرية بكل مكوناتها و عناصرها الغريبة عليهم . و عموماً فالنفاصل المركبة التي تعرضها اللوحة ، تعتبر منظرًا عجيباً حيث يمزج الفن فيها بين أرض الواقع و سماء الخيال [صورة ١٨] .
و قد انتشرت القطع الفنية المصورة للبيئة المصرية في ذلك العصر انتشاراً واسعاً و كان من أبرزها فسيفساء باليسترينا التي عثر علي نماذج مشابهة^{٢*} لها في كل من روما ، و تيور^{٣*} ، و سوسة^{٤*} .

١* - عن الفن السكندري راجع :- Brown, Blanche R, " Ptolemaic Paintings &

Mosaics & The Alexandrian Style ., (Cambridge 1957)

Breccia, EV. , " Alexandria ad Aegyptum " , (Bergamo 1922)

Blanchet , Adrien , op.cit., p. 61 .

٢*

٣* - تيور : هو الاسم القديم لمدينة تيفولي الحالية . و تحتوي هذه المدينة علي فيلات لهوراس ،

كاتولوس ، و هدریان و قد اشتهرت هذه الأخيرة باسم : *Villa Hadriana* .

٤* - سوسة : الاسم القديم لها هو *Hadrumetum* و قد استقر بالمدينة الفينيقيون في القرن التاسع

ق.م. ثم اتخذ منها هانيبال مقراً لحملة "زاما" وقعت تحت سيطرة الرومان في ١٤٦ ق.م. فأصبحت

civitas libera et immunis (موطن الحرية و المثالية) أما في عهد تراجان *Trajan* فقد عرفت باسم

Colonia Concordia Ulpia Traiana Frugifera (مستعمرة تراجان البيا الخصبة المتفق عليها) .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 663-4

للمزيد راجع :

ولا غرو من كل ذلك ، فتأثير البيئة و الطبيعة المصرية بكل عناصرها و خصائصها واضح تمام الوضوح ، ليس علي الفنان الروماني فحسب ، و لكن علي فنانى العصر الهلينستي كذلك . لقد كانت مصر بمثابة لغزاً غامضاً ، يحاول الفنانون دائماً فهمه ، و حلله عن طريق أنواع الفنون المختلفة و محاولة التعبير عن رأيهم و انعكاس كل ذلك علي شخصيتهم و بالتالي فهم .

و يتحدث برونويس* في كتابه " الساتير " : *Satyricon* عن تأثير مصر علي جوانب الفن فيذكر*٢ "... منذ أن بدأت جسارة مصر في اختراع أساليب مذهلة من أجل فن عظيم ... " *٣

و من أجل تفهم الفن الروماني*٤ ، يجب أولاً الأخذ في الاعتبار الفن الهلينستي ، ذلك الفن و تلك الحضارة التي ازدهرت في الجانب الشرقي من البحر المتوسط ، في الأراضي التي استطاع الاسكندر الأكبر أن يفوز بها ، و أن يستولي عليها من الفرس لتتحول بعد ذلك إلى ولايات مستقلة تدور كلها في فلك الاسكندر الأكبر . و كانت روما بعد ذلك هي الوريثة التي ورثت كل هذه الثقافات المختلفة و من أهم مراكزها الاسكندرية*٥ .

*١ - برونويس : *Caius Petronius Arbiter* هو كاتب لاتيني من القرن الأول الميلادي توفي عام ٦٦ ميلادياً . له مؤلف شهير هو : الساتير *Satyricon* و كان مقرباً في بلاط الإمبراطور نيرون . و قد ذكر عنه تاكيتوس *Tacitus* عنه أنه انتحر بواسطة قطع شرايينه .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p: 1149-1150

*٢ - Blanchet , Adrien , op.cit., p. 62 .

*٣ - "... postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit . . ." *Sat. II* . (When the boldness of the Egyptians meet equally with great short arts) .

*٤ - Henig , Martin ., op.cit. , p. 9 .

*٥ - اسكندرية : سوف نتناولها بشيء من التفصيل في الباب الخاص بمصر .

و: نبط لأكية * ، و برجامة *^{٢٠}.

و من أهم ما يلفت الانتباه في فسيفساء باليسترينا ، كونها :
مقسمة إلى أجزاء^{٢١} واضحة المعالم ، و كل منها يصور
منظراً طبيعياً مستقلاً بذاته ، إلا أنها تكون شكلاً عاماً واحداً
مترابط مع بعضه البعض ، و ربما كان ذلك سمة ميزت
العصر الهلنستي آن ذاك .

لقد كان العصر الهلنستي كالشجرة المثمرة ، حيث
بزغت فيه أفرع مختلفة من الفنون ، فقد اشتهر
فيه^{٢٢} فن مثل فن الباروك^{٢٣} - و يعني بالأشياء الغير مألفة -

*١- إنطاكية : عرفت باسم 'Αντιοχεια' و هي موجودة تركيا . كانت هذه المدينة عاصمة
للمملكة السلوقية ، حيث أسسها سلقوس الأول في عام ٣٠٠ ق.م. تم استمرت عاصمة للولاية
الرومانية في سوريا . و قد لعبت دوراً هاماً كمدينة و عاصمة لها أهميتها في الشرق و استولي عليها
الفرس عام ٥٤٠ م. ثم دخلها العرب عام ٦٣٦ م.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.107

*٢- برجامة : عرفت أيضاً باسم برجاموم ، برجامون . و هي عبارة عن مدينة قديمة
أسسها المستعمرون الإغريق علي الساحل الإيجي من أناتوليا (تركيا الحديثة) و مقرها اليوم مدينة
برجامة . بعد وفاة السكندر الأكبر عام ٣٢٣ ق.م. أصبحت برجامة عاصمة لمملكة هليينستية عظيمة
و مركزاً من أهم مراكز الحضارة الهليينستية . و قد سيطرت عليها روما منذ عام ١٣٣ ق.م.
و أصبحت مركزاً له أهميته العظمي .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1138-9

*٣- Daszewski , W.A , " Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and early
Roman period " , (Mainz , 1985) , p. 137 .

*٤- Pollitt , J.J. , op.cit., p. 147 .

*٥- فن الباروك : هو مصطلح حديث أطلق علي فن و عمارة أوروبا و مستعمراتها في أمريكا
اللاتينية في القرن السابع عشر و النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي . و بصورة أكثر
تحديداً ، فهو الفن الذي ازدهر في إيطاليا و فلاندرز مباشرة بعد عام ١٦٠٠ م.

و يتميز هذا الفن بألوانه الثرية ، و الدافئة ، و الإثارة الدرامية . و قد ارتبط بفنانين مثل بيتر بول
روبنز ، و جيوفاني لورنزو برنيني

وفن الروكوكو*^١ نذري يهتبه بنزحرفة ، و فن التوقيع . نذري بصـ ١٠٠
الناس و الانكال بوقعية مجردة . و أخيراً فن تصوير لغرائب *xotic* ،
و كلمة " اكزوتيك " هي كلمة إنجليزية ، إذا بحثنا عنها في
المعجم ، سوف نجد أن معناها كل ما هو أجنبي ، و غريب
و دخيل أو مجلوب .

و جدير بالذكر أن الكاتب جي. جي. بوليت قد صنف قطعة
فسيفساء باليسترينا ضمن فن الغرائب ، و كان هذا هو
السبب الذي جعلني أتعرض لهذا النوع من الفنون لمحاولة
تفهم الأسباب و الدوافع التي دفعته إلي ذلك ، و بالتالي محاولة
تقسيم هذا التصنيف و شرح مدي ارتباطه بموضوع الدراسة
آلاً و هو موضوع تصوير لطبيعة.

و تحدث هذا الكاتب*^٢ عن بعض الأعمال التي تتميز بالطابع
الغريب و الذي أطلق عليه اسم " اكزوتيك " و نجد أن بعضه يسيطر
عليه المرح ، و البعض الآخر عبارة عن كائنات زخرفية فقط ،
وبما استحققت أن تصنف تبع فن الروكوكو .

هذا بالإضافة إلي أعمال تتبع وجهة النظر العالمية*^٣ . بمعنى
أنه من الممكن تصنيفها تحت أكثر من مسمى و تبع أكثر
من نوع واحد من الفنون . ففي العصر الهلنستي ظهر
نوع من العلوم و تأثر الفن به و كان هذا العلم و الفن
هو الذي يعني بالغرائب و العجائب*^٤ .

*^١ فن الروكوكو : *Rococo* ، تطلق هذه التسمية علي الأسلوب أو طراز الزخرفة الذي انتشر في
أوروبا ، و خاصة في فرنسا ، خلال القرن الثامن عشر . و كان يستخدم في الديكور الداخلي
و الزخارف . و هذه الكلمة مشتقة من الكلمة الفرنسية : *rocaille* ، و تعتبر فرساي بفرنسا هي
منبع هذا الفن .

*^٢ Pollitt, J.J , op. cit., p. 147-8 .

*^٣ النظرة العالمية : *The cosmopolitan outlook* .

*^٤ Pollitt, J.J , op. cit., p. 147-8

و كان هذا الفن يتذوق الأشياء الغريبة ، و النادرة ،
و النابضة بالحياة و كذلك التجارب و المغامرات التي تشد
انتباه المسافرين الذين يحلمون بالإثارة و يسعون إلى
اكتشاف الأراضي الجديدة و الثقافات الغامضة ^{١*} .
و لما كان الأدب و الفن لا بد أن يسيرا معاً في كل
العصور و يتأثر كل منهما بالآخر ، فإذا ارتفع شأن أحدهما
رفع معه شأن الآخر و العكس صحيح ، و إذا تدهور الفن
في بلد ما ، وجدنا الأدب هو الآخر ليس على المستوي
المطلوب من الرقعة و الرقي .

و هكذا ، نجد أن فن الاكزوتيك كان له انعكاساً في
الأدب الهلنستي أيضاً و يتمثل في مجموعة من الكتاب الرحالة
الذين عرفوا باسم : *Παραδοξογραφοί* أي " كتاب أو مسجلو
العجائب " ^{٢*} .

و كان هؤلاء الرحالة متخصصون في وصف الأماكن البعيدة
و العجيبة ، بالإضافة إلى الظواهر الطبيعية الغريبة ، و العادات
الاجتماعية الغير مألوفة ، و ما شابه ذلك .
و أحد أوائل كتاب هذا الفن هو بولوس من منديس ^{٣*} الذي
كتب عملاً يسمى : " *Θαύμασια* " العجائب .

^{١*} Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

^{٢*} - مسجلو العجائب : *Paradoxographoi* ظهر هذا النوع من الأدب في بداية العصر

السكندري ، و استمر لقرون عديدة لاحقة، راجع : Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

^{٣*} - بولوس من منديس : *Bolus from Mendes* هو كاتب من القرن الثالث ق.م. ، و هو أحد

كتاب السحر و الغموض : الغرائب . و قد بقيت شذرات فقط من أعماله ، له عمل يعرف باسم :

⦿ *Περὶ τῶν ἐκ τῆς ἀναγνώσεως τῶν ἱστοριῶν εἰς ἐπιστάσιν ἡμᾶς*

ἀγόντων ⦿ . و قد ذكره سويداس في إحدى كتاباته تحت اسم : *Βωλὸς Δημοκριτεῖος* .

Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

للمزيد راجع :

و من معاصري هذا الكاتب ، لدينا أيضاً كاليماخوس :^{١*}
الذي كانت له محاورلة في هذا النوع من الفن عرفت باسم :
" مجموعة من العجائب من كل الأماكن من كل جزء من الأرض " ^{٢*} .
و من تلاميذ كاليماخوس ، كان فيلوستيفانوس^{٣*} القوريي^{٤*} ، الذي
صدر له كتاب باسم : " غرائب الأنهار و الربيع " ^{٥*} .
أما العمل الذي بقي مع الزمن من نوع : كتب العجائب^{٦*} ،

١* - كاليماخوس : *Kallimachos* هو أشهر شعراء العصر الهلنستي ، ولد في قورينة حوالي عام ٣٠٥ ق.م. و هاجر إلى الإسكندرية حيث عمل فترة بالتدريس في ضاحية " الحضرة " *Ἐλευσις* و كان ذلك حوالي عام ٢٨٠ ق.م. ، وتوفي عام ٢٤٠ ق.م. إبان حكم الملك بطليموس الثالث .
في عهد بطليموس فيلادلفوس عمل بمكتبة الإسكندرية و تقلد بها منصباً و حاز علي لقب :
νεανισκός τῆς αὐλῆς . و أثناء اشتغاله بها أصدر كتالوجاً في ١٢٠ جزء كان بمثابة أول
عمل يكتب عن تاريخ الأدب بطريقة علمية ، و عرف باسم : *Πινакές των ἐν πασῇ*
παιδείᾳ διάλαμψαν των καὶ πν συνέγραψαν .
كانت أشعاره تتميز بالإحساس الرفيع و بروح الكبرياء و الميل إلى النقد ، و يعكس في أعماله شعور
بالمراة ، و له قصيدة بعنوان : " الأسباب أو الأصول : *Αἰτια* " و ذلك حوالي عام ٢٧٠ ق.م.
للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، " المرجع السابق " ، ص. ١٢٢ .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.276-7
٢* - *Θαύματων των εἰς ἅπασαν τήν γήν κατὰ τοπούς ὄντων συναγωγή*
٣* - فيلوستيفانوس القوريي : *Φιλοστέφανος* (القرن الثالث ق.م.) و هو تلميذ و صديق
لكاليماخوس . كتب أولاً : - كتباً جغرافية مليئة بالعجائب و الغرائب . و ثانياً : - أبحاثاً في
الأساطير و الآثار من نوعية المذكرات *ὑπομνήματα* . و ثالثاً : - كتب عن المكتشفات .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1171.

٤* - القوريي : نسبة إلى قورينة . و هي عبارة عن منطقة قديمة تقع في شمال إفريقية ، بالركن
الشمالي الشرقي و تعرف باسم " ليبيا " . و قد استوطنت في القرن السابع ق.م. بواسطة الإغريق ،
و من أشهر مدنها قورينة : *Cyrene* و قد تحولت قورينة إلى ولاية أو مستعمرة رومانية عام
٧٤ ق.م. ثم دخلها العرب عام ٦٤٢ م .

٥* - *Παραδοξοί ποταμοί καὶ κρήναι* .

٦* - Pollitt, J.J. , op. cit , p. 147-8 .

فهو عمل يعرف باسم: "مجموعة من القصص الغريبة" ^{١*}، وقد كتبه شخص يدعي أنتيجونوس ^{٢*}، وربما كان هو الأديب النحات أنتيجونوس من كاريستوس والذي كتب أيضاً عن تاريخ الفن .
وهكذا نعود إلى القول ، إن مصر كانت دائماً مصدراً أولياً ، ورئيسياً في البداية ، بالنسبة إلى الإغريق فقد زادت من معرفتهم بالمخلوقات الغريبة ، والمناظر الطبيعية ، وقد أغرم الإغريق بهذه الأشياء حتى أصبحت فناً شعبياً منذ بداية العصر الهلنستي ^{٣*} .

أما بالنسبة إلى الرومان ^{٤*} ، فنجدهم اهتموا بالولايات التي استعمروها في الشرق كبلاد الشام ومصر ، كذلك ولايات شمال إفريقية ، نظراً لما تقدمه من خصائص ، وعادات تختلف عن طبيعة حياتهم التي ألفوها سواء في إيطاليا أم في بلاد اليونان .
ومن أبرز الولايات التي لعبت دوراً ملحوظاً في الفن الروماني ، كانت ولاية مصر ، فقد زخرت بكافة الأنواع الغريبة على البيئة الإيطالية و انعكس ذلك على الفنانين الذين عشقوا منظر نهر النيل ، بعالمه المرتبط به، وبحيواناته في جميع صورها

Ἱστοριῶν παραδοξῶν συναγωγή'

-١*

^{٢*} - أنتيجونوس الكاريستوسي : *Ἀντιγονος* ، (كان حوالي عام ٢٤٠ ق.م.) ففي عصر الملك أثالوس الأول (٢٦٩-١٩٧ ق.م.) قام هذا الملك بتشجيع الفنون والآداب حتى أصبحت برحامة واحدة من أجمل العواصم الهلنستية . وكان الفنان الأول في بلاطه هو أنتيجونوس الكاريستوسي (في إقليم يوبويا) وقد عمل للملك نصباً تذكاريّاً تمجيداً لانتصاره على الجالاتيين .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 106

للمزيد راجع :

^{٣*} - العصر الهلنستي : (٣٣٢ - حتى مولد المسيح تقريباً) و تتميز حضارة هذا العصر بالجمع بين الفكر الشرقي والغربي ، وهي في الأصل حضارة يونانية نسبة إلى هيلاس (أي بلاد اليونان) وقد ازدهر فيها كل من الأدب والفن معاً ، وهذا التاريخ ليس ثابتاً إذ أن بداية هذا العصر في الفن تختلف عنه بالنسبة إلى الأدب مثلاً ، راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.677-9

Maiuri , A. , op.cit. , p. 130-1

-٤*

سواء حالة الراحة والهدوء أم حالة الصراع والقتال أم حالة المرعى والأكل.
وقد ولع الفنانون أيضاً بمشاهد الصيد في البيئة المصرية*^١،
فصوروا الأسود*^٢، والثيران وأفراس النهر، وظهرت القسوة
الواضحة علي هذه الحيوانات التي صوروها بطريقة واقعية بعيدة
عن الزيف والخيال.

وعودة إلي قطعة فسيفساء باليسترينا، فيجدر القول
إنها تعد كنزاً لكل باحث و مثبوق للعلم، فهي قطعة
فنية حظيت بعناية و اهتمام الكتاب، و حاول كل منهم
أن يفسرها و يصنفها كما يتوافق مع وجهة نظره.

وبخلاف تصنيفها السالف الذكر، نجد أحد الكتاب آلا
و هو << روجر لينج >>*^٣، يعتبرها من أكمل الأمثلة علي
الإطلاق، و يذكر أنها تعد بمثابة خريطة مصورة لنهر النيل
و الحياة علي ضفتيه، حيث يتدفق النهر من الجنوب
و يستمر حتى يصل إلي المنطقة السفلي بالدلتا و يمر النهر في

*١- مصر ولاية رومانية: أصبحت مصر ولاية رومانية عام ٣٠ ق.م. بعد انتصار أوكتافيوس علي
زميله القائد الروماني مارك أنطونيوس و حليفته كليوباترا السابعة آخر ملكات الأسرة البطلمية في
مصر، و كان ذلك في موقعة أكتيوم البحرية عام ٣١ ق.م. لتصبح مصر بعدها ولاية رومانية مع
انتحار كليوباترا عام ٣٠ ق.م. و دخول أوكتافيوس مصر ليضمها إلي أملاك الشعب الروماني.
للمزيد نقدم بعض المراجع مثل:

- نفتالي لويس، المرجع السابق، ص. ١٩.

- محمد عبد الغني، " تاريخ مصر تحت حكم الرومان"، (الاسكندرية ١٩٩٢)، ص. ١١-١٦.

- أحمد حسين، " موسوعة تاريخ مصر"، الجزء الأول، (القاهرة ١٩٨٣)، ص. ٢١٩.

- سهير زكي، " دراسات في تاريخ مصر الرومانية"، (الأسكندرية ١٩٨٩)، ص. ٤٨.

- Milne, M.A., Grafton, " A History of Egypt under Roman Rule", (London, 1924) -
3rd. Ed., p. 1-26.

*٢- عن الأسد و تاريخ ظهوره في مصر راجع:- جورج بوزنزو وآخرون، " معجم الحضارة
المصرية القديمة"، ترجمة أمين سلامة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص. ١٥-١٦

Ling, Roger., op.cit., p. 7-8,

*٣-

صريقه فوق العديد من الجزر الصغيرة
و تعكس الفسيفساء الطبيعية و الاستيطان البشري متمثلاً في
تلك المنازل و الديار البسيطة المقامة علي طول الطريق .
أما الأجزاء المبهمة ، فقد وضع بحوارها ما يشبه البطاقة
الصغيرة و عليها الاسم مكتوب باللغة اليونانية .
و هذا النوع من التصوير و أقصد به الخرائط المصورة*^١ ،
أغلب الظن أن موطنه كان مدينة الإسكندرية و ربما كان
مرتبطاً بالخرائط المصورة (Maps Illustration) ، تلك التي نستدل
عليها من كتاب الجغرافيا : Γεωγραφικη لكلاوديوس بطليموس
و الذي اشتهر باسم بطليموس الجغرافي*^٢ .
و علي الرغم من أن موضوع تصوير الطبيعة أو ما أطلق عليه
مصطلح " الخرائط المصورة " ، قد أصبح فناً مهماً في عصر
الإمبراطور أوغسطس ، إلا أنه لم يكن من نوع : ex novo . بمعنى
أنه لم يكن اختراعاً جديداً ولكنه - في الغالب - كان منبثقاً
من اتجاه يعود علي الأقل إلى نهاية القرن الثاني ق.م.*^٣
و علي الأرجح ، فإن جذور هذا الاتجاه كانت تعتمد علي نوع

*١- Roger, Ling., op.cit. , p.8

*٢- بطليموس الجغرافي : اسمه الأصلي هو كلاوديوس بطليموس : Κλαύδιος Πτολεμαίος
و هو أحد أشهر علماء الفلك القدامى ، كما كان جغرافياً ممتاز . و قد ولد بطليموس في مدينة
بطلمية و عاش في الفترة بين ١٠٠-١٧٠ م. و كتب بالإسكندرية فيما بين ١٤٦-١٧٠ م.
أعظم كتاباته هي : " قواعد النظم الحسابية " = Μαθηματικη συνταξις إلا أنه اشتهر باسم
" المجموعة العظيمة " Μεγαλή συνταξις . أما في مجال الفلك فله " الفلكي الصغير "
أو " الفلك الصغير " Μικρός αστρονομούμενος (τοπός) و قد حرفه العرب بعد ذلك
إلي اسم " المجسطي " و قد جمع فيه بطليموس أعمال الإغريق السابقين في علم الفلك هذا بالإضافة
إلي اجتهاده الشخصي . له أيضاً كتاب عن الجغرافيا : Γεωγραφικη ὑψηλήσις و كان عبارة
عن بحث مكون من ثماني أجزاء و مزود بالخرائط المصورة . للمزيد راجع :-

The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1273-5 .

Roger, Ling., op.cit. , p.142

*٣-

من التصوير الطبوغرافي حتى أننا نجد لقطاتٍ من الطبيعة وهي
تمتزج بالمباني والأفراد والحيوانات ، وقد رصت المناظر كلها
على مستويات مختلفة لإبراز علامات الحدود الخاصة بوادي النيل^{١*}.

إن فسيفساء باليسترينا ، تلك القطعة التي تعد من أهم
القطع في الفن الهلنستي بعامة ، اكتشفت عام ١٦٠٠م. وأخذت
إلى روما في عام ١٦٢٦م. ، ثم أعيدت مرة أخرى إلى
باليسترينا عام ١٦٤٠م. ، ومنذ ذلك التاريخ ، تم نقلها عدة مرات
إلى أماكن مختلفة وبالتالي استلزم ذلك فكها^{٢*}.

و كنتيجة لذلك ، فقد رمت عدة قطاعات من هذه الفسيفساء ،
ربما تصل إلى حوالي نصف مساحتها الكلية .

و نظراً لكون عملية الترميمات كانت تعتمد على الخطوط
الأصلية ، والتي قام بها الفنان الباروك في القرن السابع
عشر ، لذلك فمن الممكن أن يعتمد على تفاصيل القطعة دون ما
يشك فيها ، مع الأخذ في الاعتبار أنه بالنسبة إلى التفاصيل
الدقيقة فيجدر بالطبع التعامل معها ببعض الحذر^{٣*}.

و جدير بالملاحظة كذلك ، براعة الفنان وأسلوبه المميز في
كيفية استغلال المساحة المراد العمل عليها ، فأنتج لنا في
النهاية ما يشبه الخريطة السياحية ، مستخدماً نهر النيل
كخلفية ثابتة لا تتغير ، ومعها ثلاث جزر صغيرة الحجم
ملبسة بالسكان و تنبض بالحياة .

و كانت هذه الجزر مصورة بطريقة بارعة ، حيث نجد أنه
على الرغم من صغر حجمها إلا أنها كانت مليئة بالكائنات
المختلفة سواء البشرية منها أم الحيوانية . و كل ذلك بمجودة وفهم
عميق ليتناسب حجم الإنسان مع حجم المباني الموجودة خلفه .

Ling, Roger. , op. cit. , p. 142 .

-١*

Pollitt, J.J. , op. cit. , p. 205,207 .

-٢*

Ibid .

-٣*

إن هذا المزيج الرقيق و المؤثر بين كل من النهر ، و الإنسان ، و الحيوان ، و المعمار ، و الأشجار ، كل ذلك يلقي الضوء على نوعية التصوير القديمة التي عرفت باسم : " Τοπογράφη " أي تصوير الأماكن ، حتى أن هناك فنانين اشتهروا بهذا النوع من الفن ^{١*} .
و قد ذكر ديودور الصقلي ^{٢*} عام ١٦٤ ق.م. ^{٣*} أن بطليموس السادس ^{٤*} عندما اتخذ من روما ملجأً له ، كان قد استغل كرم ضيافة المصور السكندري للأماكن : Τοπόγραφος و المعروف باسم ديمتري الطبوغرافي ^{٥*} .

Pollitt, J.J., op.cit. , p.207

-١*

٢* - ديودور الصقلي : *Diodorus Siculus* هو مؤرخ يوناني عاش فيما بين عام ٨٠-٣٠ ق.م. ، و قد ازدهر نشاطه إبان عصر قيصر و صنف مجلداً في التاريخ العام : *Βιβλιοθήκη* يعالج الفترة من العصور الأسطورية و حتى حرب قيصر في الغالة ٥٤ ق.م. و يقع هذا العمل في أربعين مجلداً .
زار ديودور الصقلي مصر عام ٥٩ ق.م. و روي بعض مشاهداته فيها و اشتهر أسلوبه بالمبالغة و الافتعال و استخدامه للأساليب المسرحية و مع ذلك فقد تميز بنظرته العالمية للتاريخ .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 472-3

للمزيد راجع :

Diodoros 31. 18.²

-٣*

٤* - بطليموس السادس : *Φιλομητήρ* أي المحب لأمه . هو ابن بطليموس الخامس و كليوباترا الأولى . تولي الحكم و هو مازال صبياً عام ١٨٠ ق.م. و كان عمره سبع سنوات ، و في سن الثالثة عشر تزوج من أخته كليوباترا الثانية . في عام ١٧١ ق.م. شن أنطيوخوس الرابع السوري حرباً على مصر و هزم البطالمة ، ففر بطليموس السادس بكنوزه إلى روما .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.1272 .

للمزيد راجع :

- إبراهيم نصحي، " تاريخ مصر في عصر البطالمة "، (القاهرة ١٩٧٩)، ج. ١، ص. ١٩٢-٢٢٣

٥* - ديمتري الطبوغرافي : نظراً لذلك العدد الكبير من الشخصيات التي حملت اسم ديمتريوس ، فأغلب الظن أنه واحداً من ثلاثة : ديمتريوس السادس ، أو الخامس عشر ، أو الواحد و العشرون .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.448-450 .

للمزيد راجع :

و تكثر التساؤلات حول فسيفساء باليسترينا ، هل كانت - بموضوعها
المصور للبيئة المصرية - تمثل انعكاساً للتصوير الطبوغرافي الذي شاع
بمدينة الإسكندرية في أواخر القرن الثالث ، و أوائل القرن الثاني ق.م. ،
ثم انتقل إلى إيطاليا بواسطة الفنانين المهاجرين ؟ ، أم كان هذا
الفن يستخدم في زخرفة الكتب بالإسكندرية كي يتناسب مع الدراسات
الجغرافية التي قام بها رجال أمثال إراتوستينيس^{١*} و الأشعار
التعليمية و محاولات النشر لدى كالليماخوس^{٢*} مثل مؤلفه: "عن الأنهار"^{٣*}
كل هذه التساؤلات مازالت حتى الآن دون إجابة محسنة .

الدراسة التحليلية للقطعة :

كما سبق القول ، عثر على هذه القطعة من الفسيفساء
في مدينة باليسترينا ، من إقليم لاتيوم إلى الشرق من مدينة
روما .^{٤*} و تبلغ مساحة القطعة ٥,٢٥ م. ارتفاع ٦,٥٦ م. عرض .

١* - إراتوستينيس : *Ερατόσθενης* عاش فيما بين ٢٧٥-١٩٤ ق.م. و قد ولد في قوريني ، ثم
رحل إلى الإسكندرية و تولى منصب أمين المكتبة الكيري في عهد الملك بطليموس الثالث .
كان أول من وصف نفسه ؛ بحب العلم ؛ *Φιλόλογος* . و ألف كتاب : " علم التاريخ "
Χρονογραφία ، و قد كتب مؤلفات غنية أساساً بالعجائب و نشأة المدن و الجزر الإغريقية
و الأساطير المتصلة بذلك في كتابه " الجغرافيا " *Γεωγραφική* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.553 .

٢* - كالليماخوس : *Καλλίμαχος* من قوريني ، هو شاعر و أديب أغريقي ، ازدهر نشاطه تحت
حكم بطليموس الثاني (٢٨٥-٢٤٦ ق.م.) و استمر في عهد بطليموس الثالث .

من أشهر أشعاره بالترتيب : أيتيا *Aetia* ، أيامي *Iambi* ، ليريك *Lyrica* ، هيكاله *Hecale* ،
هيمنز *Hymns* . و في هذا الأخير تناول نشأة المدن و الجزر ، الرياح و الأنهار ، الغرائب و الطيور .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.276 .

٣* - Pollitt, J.J., op.cit. , p.208 .

٤* - Ibid , p. 205 .

وقد عثر عليها بالضبط وهي تغطي أرضية قاعة مقببة قريبة لمعبد الإلهة فرتوننا: "*Fortuna Primigenia*".
فبالنسبة إلى المعبد، نجد أنه في فناء السفلي على الجانب الأيمن^{١*}، كانت توجد حجرة طويلة تنتهي بمقببة ذات ثلاث مشكاوات كبيرة، كانت مخصصة لوضع تماثيل الإلهة فرتوننا، وجوبيتر^{٢*}، وجونو^{٣*}، فكانت الفسيفساء تغطي أرضية هذه الحنية المقببة^{٤*} والقطعة موجودة الآن بقصر باربريني، وهذا هو السبب في تسميتها أحياناً باسم "فسيفساء باربريني".

والملاحظ أن تصوير نهـر النيل تم بطريقة خيالية أو وهمية إلى حد ما^{٥*}؛ فالجزء العلوي من الفسيفساء يصور النهـر وهو يحجب من بعيد جبال إثيوبيا حيث الصيادون بأقواسهم، وسمهامهم، وهم منهمكون في تعقب الحيوانات المفترسة.

١* - Strong, Eugenie, op.cit., Vol. I, p. 80.

٢* - جوبيتر: *Iuppiter* هو كبير الآلهة الرومانية، ويمثله الإله زيوس عند الإغريق.
جوبيتر كان إلهاً لكل من السماء والأرض، كذلك إله الظواهر الجغرافية كالزمن، والصاعقة، والرعد، والبرق، والضوء. وقد أقيم له معبداً كبيراً فوق الكابيتول. و حمل العديد من الأسماء اللاتينية مثل: - *Fulgurator* أي المضيء، *Fulminator* و *Tonans* أي إله الصاعقة، *Pluvius* أي إله المطر، وأخيراً *Tonitrualis* أي ذو الصاعقة والبرق. للمزيد راجع:

Schmidt, Joel, op.cit., p.174

٣* - جونو: *Iuno* هي زوجة الإله جوبيتر وهي كبيرة الآلهات الرومانية وتمثل الإلهة هيرا في مكانتها عند الإغريق. وهي حامية النساء، ولها ألقاب عديدة تختلف باختلاف المناسبات.

ففي فترة ما قبل الزواج يسمونها *Jugalis*، أما أثناء عملية الولادة فيطلقون عليها *Iuno Lucina*، وأخيراً هي الأم الكيري للنسوة المتزوجات *Iuno Matronalia*. للمزيد راجع:

Schmidt, Joel, op.cit., p.173-4

٤* - Strong, Eugenie, op.cit., Vol. I, p. 80.

٥* - Pollitt, J.J., op.cit., p. 148

أما الجزء السفلي من القطعة ، فيصور نهر النيل و هو يتدفق عبر أراضي مصر ، و على ضفافه تقوم الحياة بكل مقوماتها المألوفة في البيئة المصرية ، كما تنتشر أيضاً المباني المختلفة كالمعابد *ναὸς* ، و الأكواخ *καλυβή* ، و المنازل . . .

و تعرض القطعة تفاصيلاً دقيقة ، و مركبة بسخاء ؛ فالنصب الأيمن يعكس منظراً طبيعياً هو فيضان نهر النيل العظيم و يجمع بين الواقع و الخيال .^{١*}

و أول ما يلفت الانتباه كذلك ، هو معالم مصر الميزة في عصري البطالمة و من بعدهم الرومان ، و التي نراها واضحة في أجزاء هذه القطعة .^{٢*}

في الجزء العلوي ، نشاهد أعالي القطر المصري الأصل بجواناته سواء الحقيقي منها أم الخرافي ، كما أن أسمائها كتبت أيضاً إلى جوارها باللغة الإغريقية القديمة .

أما بالنسبة إلى الجزء السفلي من اللوحة ، فيعكس طبيعة الدلتا أثناء وقت الفيضان *το ρεῦμα* .

في الركن الأيمن ، نجد منزلاً ريفياً و علي مقربة منه برجاً للحمام *ὄρνις* . و منظر أبراج الحمام لم يكن مستغرباً آن ذاك فقد كانت تربيته من أجل الأغراض التجارية من الأنشطة الاقتصادية التي استهوت المواطنين بخاصة الرومان منهم عندما أقاموا في مصر .^{٣*}

و هناك عقد لأحد الإغريق يوجر إلى مواطن روماني ، يقيم في مصر ، لمدة أربع سنوات الغرفة العلوية بمنزله و معها برجاً للحمام مع السلم الخشبي ، و كل ذلك في مقابل إيجار سنوي متفق عليه فيما بينهما .

*١- نفتالي لويس ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٦ .

*٢- Rostovtzeff, M. , " The Social & Economic History of the Hellenistic World " ,
(Oxford , 1940) , Vol. I. , p. 318 .

*٣- سهير زكي ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ .

و نستشف من هذا العقد مدى أهمية الدور الذي تلعبه تربية الحمام سواء كهواية ، أم كنوع من الكسب و الرزق لدى البعض . و من هنا نشعر برغبة الفنان في تسجيل الواقع بكل صدق و تفهم .

أما بالنسبة إلى المنزل الريفي^{١*}، فنرى صاحب الدار يخرج من الباب ، و هو يسرع الخطى ، وراء زوجته التي تقف بالحديقة ، و ترنو بنظرها ناحية قارب يحمل مجموعة من الجنود : *στρατιώτης* . و في الركن الأيسر من الفسيفساء ، تظهر أفراس النهر : *ἵπποποταμος* ، و التماسيح : *κροκοδείλος* .

فقد وجد بمصر بعامة و بالدلتا بخاصة ، أعداداً كبيرة من هذه الحيوانات المتوحشة^{٢*} ، و كان البعض منها يعتبر وسيلة للهو و التسلية لمحبي رياضة الصيد ، و البعض الآخر كان بمثابة منفعة و مصدر رزق للصيادين .

و يحدثنا الكاتب إيمانوس مارسيلينوس^{٣*} في كتابه : *Fauna Aegyptiorum* عن أنه قد لاحظ تقهقر أفراس النهر إلى الجنوب ، و ذلك بعد أن كانت تملأ منطقة الدلتا^{٤*} .

*١- رستوفتزم . م . ، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية الإجتماعي و الاقتصادي " ، (مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦) ، الجزء الثاني ، ص . ١٨٤-١٨٥ .

*٢- Bowman , Alan . , " Egypt after the Pharaohs " , (London , 1986) p. 14-5 .

*٣- إيمانوس مارسيلينوس : *Ammianus Marcellinus* هو آخر الكتاب الرومان العظام الذين كتبوا التاريخ . ولد في إنطاكية و عاش فيما بين ٣٣٠-٤١٠ م . و قد نهج منهج تاكيوس و يعتبر مكماً له . و قد كتب باللاتينية عن التاريخ في الفترة من ٣٧٨-٣٩٦ م . بالنسبة إلى أعماله ، فقد فقدت الكتب من رقم ١ إلى ١٣ ، أما الكتب من ١٤ إلى ٣١ فهي تروي الأحداث التاريخية فيما بين عام ٣٥٣ إلى ٣٧٨ م . و قد زار هذا الكاتب مصرأ ، و أسطرة ، و الشرق .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.73-4

للمزيد راجع :

Bowman , Alan , op.cit. , p.14-5 .

-٤*

فيذكر إميانوس أن الأفراس^{١*} لا يعثر عليها الآن ، و ذلك لأن
المستوطنين - و يقصد المقيمين في منطقة الدلتا على وجه
الخصوص - يقومون بقتلها و صيدها ، لذلك فقد تعبث أفراس
النهر من محاولة الفرار من الصيادين ، و لم تجد بُداً
من اللجوء إلى الجنوب هرباً بحياتها .
و كانت التماسيح كثيراً ما تجذب أنظار الأجانب - أي
الأغراب عن مصر - إليها .

و يعطي إميانوس أهمية كبرى للعلاقة بين التماسيح
و حيوان النمس *ἰχνεύμων* ذلك الحيوان الذي يفترس بيض إناث
التماسيح . و من هنا كانت العداوة بين الاثنين منذ القدم^{٢*} .
و إذا عدنا مرة أخرى إلى قطعة الفسيفساء^{٣*} ، نجد أن
الجزء السفلي يحتل وسطه بناءان ، أحدهما مبني جميل كأنه
هو أعمدة و عليه ستار كبير و يسمى *praetorium* ، و الآخر
يقع خلفه و هو عبارة عن دار على هيئة قلعة *turris* ذات

حديقة *hortus* واسعة و يحيط بها سور *saeptum* . [صورة ١٩] .
و أمام المبنى الأول أي البهو ، نجد فريقاً من الجنود الرومان
و هم يتأهبون للاحتفال بعيد أو مناسبة ما ، و نرى معهم
أواني الشراب : *κρατήρ* و كذلك عدد من القرون (الأبواق) و التي
كانت تستعمل أيضاً كأكواب للشرب . و كل هذه الأشياء
أعدت من أجل الاحتفال .
و على رأس هذه الفرقة من الجنود يوجد ضابط على
رأسه تاجاً من أوراق الغار : *corona , diadem* : *ἀμνυξ* و ينفخ في
البوق الذي يحمله بيده اليمنى .

١* - ترجمة النص اللاتيني

" but now they are nowhere to be found , since as the inhabitants of those regions
conjecture , they became tired of the multitude that hunted them , and were forced to
take refuge in the land of the Blemmyes " .

Bowman , Alan., op.cit. , p.14-5 .

-٢*

٣* - رستوفزوف م . ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص . ١٨٥-١٨٦ .

و إذا دققنا النظر في هذه الفرقة من الجنود ، سوف نلاحظ أن عدد أفرادها يبلغ العشرة بما فيهم ذلك القائد الذي يحمل البوق في يده ويتقدمهم ، وتظهر عليهم الملابس العسكرية القوية التي يرتدونها .

و نلاحظ أن القائد أطول من البقية قاماً ، وربما كان سبب ذلك أن الفنان قد أراد أن يميزه عن الباقيين رغبة منه في إعلاء شأنه ، ولإبرازه من بين المجموعة ككل .

و كان القائد ، يرتدي ملابس الحريية حيث نرى اليدرع الواقية و الثنورة القصيرة و يتدلي من كتفيه كاب ينسدل بحرية وراء ظهره و يزيده وقاراً و هيبة ، بينما يلبس في قدميه حذاءً طويلاً تكاد أربطته تصل حتى الركبة و كل هذه التفاصيل التي أعتنى بها الفسيفسائي أشد العناية كان من شأنها أن تلفت الانتباه إلى علو شأنه ، و سمو مكانته و اختلافه عن بقية الجنود المصورين معه .

أما الجنود الآخرون من خلف هذا القائد فيكادوا يقفون في صف مستقيم ، و هم يرتدون على رؤوسهم الخوذات من أجل الحماية ، و نراهم بملابسهم الحريية القصيرة التي تكاد لا تصل إلى ركبهم . و البعض منهم يحمل درعاً مستديراً ، بينما اثنين منهم يحملان درعاً مستطيل الشكل . أما ذلك الجندي الذي يقف خلف القائد مباشرة ، فنجد أنه بدون درع ، و ربما أكتفى بأن يكون مدججاً بالسيف فقط و لعبيل ذلك يدل على أنه يلبس القائد في المكانة ، و بذلك يكون في منصب أكبر من الجنود الواقفين خلفه .

أما الجندي الأخير و الذي يقف قريباً من إناء الكراتير *κρατήρ* ، فنرى معه درعاً مستطيلاً و كذلك رمحاً و إلى جوار الكراتير ، يوجد حامل صف عليه عدد من الأبواق المستخدمة كأبواب للشراب .

وعموماً فإن جنود بشكل عام في وضع الاسترخاء حتي أن البعض منهم قد ترك درعه المستدير ، يستند إما على الأرض أو بالقرب من قدميه . و كل ذلك هو أبلغ دليل على أنهم قد أتوا إلى هذا البهو للاحتفال بنصر ما وإلا ما كانوا وقفوا يحتفلون و يحتسون الشراب بهذا الشكل .

أما بالنسبة إلى المبنى نفسه ؛ فيميزه من الأمام أربعة أعمدة *tetrastyle* تنصب فوق قواعد مرتفعة و العمود في حد ذاته يتميز بالاستقامة و البساطة و خلوه من الزخارف و النقوش و الخطوط المستديرة ، و يعلوهم إفريزاً بسيطاً خالي من النقوش و النحت يأتي فوقه جملوناً مستدير قليلاً و قد جعل سطحه خشبياً ربما يساعد على تماسكه و صلابته . و ينسدل من هذا الجمالون ساتر عريض و يبدو عليه أنه سميك أيضاً ربما للحماية من المطر أو من أشعة الشمس .

و قد زحزح الساتر إلى الجانب قليلاً حتى لا يعوق أو يضايق الجنود أثناء خروجهم من المبنى . و يتدلى من بين الأعمدة أكاليل الزهور و نبات الغار علامة تحقيق النصر .

و هذه التفاصيل الصغيرة تساعد على إشاعة جو من البهجة و الاحتفال بالنصر ، حاول الفنان أن ينقله بدقة و واقعية كي يوصله إلي المشاهد بصدق و بساطة .

و أمام هذا الجمع من الجنود و مباشرة أمام القائد ، تقف امرأة تمسك بجريدة من أشجار النخيل و تقدمها كأكليل أو تاج إلي هذا القائد دلالة على تهنيئه بانتصاره .

و ربما كان القائد ينفخ في النفير ليعطي إشارة ما إلى فرقة أخرى من الجنود تقترب في قارب حربي يسير بالمجاديف *liburnica*^{١*} . و نلاحظ امتلاء القارب بالجنود و من حركة المجاديف نستشعر انهماكهم في عملية التجديف حتي يصلوا إلي البر المراد .

١* - وستوفنز م . ٠ المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ١٨٥

و إذا عدنا إلي تلك الدار الواقعة في خلمية البهو ، فهي
- كما سبق القول - تأخذ شكل القلعة*^١ *turris* ولها مدخل مستطيل
وعالي ، ويبدو أن هناك شخص ما يقف رافعاً ذراعه في هذا
المدخل وربما كان صاحب الدار أو كان أحد الخدم و الأتباع *λατρίς* .
ولهذه الدار حديقة غناء *hortus* ، ويبدو حجمها مناسباً
للعديد من الأغراض سواء للتريض بين جوانبها أم لزراعة
أنواع مختلفة من المزروعات ؛ ربما تخدم أغراض صاحب الدار
المنزلية ، وتحتوي الحديقة علي العديد من الأشجار وارفة
الأغصان وشاهقة الارتفاع ، وأغلبها يأخذ شكلاً واحداً
رفيع وعالي هي أشجار السرو *κυπαρισσός* وربما كان
الغرض من زراعتها بحوار السور لأغراض أمنية أي لحماية
الحديقة و مرتاديه من أعين المتطفلين و أيدي الطامعين .

أما بالنسبة إلي السور *saeptum* فهو مرتفع نوعاً ما
ولن يقل ارتفاعه عن مترين و يتميز بالبساطة في الشكل
العام ، فهو بدون زخارف ، هذا بالإضافة إلى مظاهر القوة
و الصمود التي تتضح عليه .

ويبدو أن السور كان له باباً جانبياً من ناحية المعبد أو الميكل
الصغير الجوار ؛ ربما للدخول منه مباشرة إلى الحديقة دون
الحاجة إلى المرور من خلال المنزل أولاً .

و علي مقربة من بهو الجنود : *praetorium* ، من ناحية
اليسار ، نجد جماعة من المدنيين : *civibus* فيهم نسوة أيضاً .
هذه المجموعة تجلس تحت ظل عريشة : *pergula* مغطاه بأفرع
أشجار الكروم و هم يحتسون الشراب بينما يستمعون و يستمتعون
بأنغام الموسيقى ، و تجلس امرأة بينهم لتغني نشيداً دينياً : *hymn*
على النغمات المنبعثة من آلة القيثارة *κιθάρά* ربما كان ذلك إكراماً

للقائد المنتصر و فرحة الانتصار . [صورة ٢٠] .

*١- رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٨٥

و تتضح رقصة الفنان و براءته في هذا الجزء الصغير
 المصور أسفل ظلال تكعيبة الكروم *ἀμπελων* ، مما يتميز به
 من رهافة الحس و الشعاعية . و قد جعل الفسيفسائي هنا
 المجموعة تجلس في قسمين كل منهما في مواجهة الآخر
 و كل منهما على أريكة خشبية عريضة .
 و يبدو أن فرقة الغناء و العزف و معها المغنية يجلسن في
 الجزء المواجه لنا ، بينما يجلس في مواجهتهم السادة المحتفلون
 و هم يرفعون أيديهم إلى أعلى دلالة على النشوة و الابتهاج
 و الانغماس في الشراب و سماع الموسيقى .
 و من فوق رؤوسهم تتدلي عناقيد العنب في حرية حتى أن
 الواحد منهم يستطيع دون مشقة أن يمد يده ليقطف ثمرة
 العنب كيف ما شاء ، و دون حاجة إلى مساعدة من أحد .
 و زاد الفنان في الشعاعية فجعل بين المجموعتين مياه النهر
 المنسابة في هدوء و عذوبة ؛ معنى ذلك أن الوصول إلى تلك
 المرجحولا كان يتم بواسطة القوارب النهرية و المراكب التي
 تقلهم إلى مكانهم هذا ، و كل ذلك كان إمعاناً في الجو
 الشعاعي الذي حرص الفنان على تحقيقه .
 و أمام هذه العريشة ، نجد قارباً نيلياً صغيراً يمر من أمامها ،
 أغلب الظن أنه قد أقل ترواً أحد الأشخاص إلى هذه
 الجلسة و يبدو أن صاحب القارب أو لعله العامل علي متنها ،
 عائداً إلى الشاطئ بعد أن أدي مهمته و اطمأن على الوصول ،
 و ربما كان عائداً ليأخذ شخصاً آخر يقصد هو أيضاً هذه
 الجلسة تحت العريشة . و الملاحظ أن صاحب القارب هذا
 يظهر وحده ربما بسبب صغر حجم القارب نفسه ، و الأداة
 المستخدمة في تسيير القارب هي عصا رفيعة من نبات البوص
 و هي الشائعة الاستعمال في المياه الهادئة كالأنهار و المستنقعات
 و البرك ، و مع ذلك تفسي جيداً بالفرض و تساعده في تحريك القارب .

و في مياه نهر النيل في الجزء بين جانبي العريشة
بخاصة ، وعلى صفحة مياه النهر بعامية في قطعة الفسيفساء
ككل ، نجد منظر و لون المياه البديع و هو يتراقص عليه
نباتات النيل المتناثرة هنا وهناك دون مبالغة أو تكلف .
و في وسط المياه تحت الرجولا ، نستطيع أن نتعرف على
النوعين الأساسيين الذين اشتهر بهما نهر النيل و انتشروا
هما فيه و أصبحا مع الوقت من أبرز خصائص البيئة المصرية
القديمة . هذان النوعان هما زهرة اللوتس^{١*} ، و نبات البردي .
و بالنسبة إلى أزهار *lotos* اللوتس أو كما عرفت أيضاً باسم:
زنابق المياه ؛ فهما نوعان^{٢*} النوع الأبيض و الأزرق ، فترامما
يزينان صفحة مياه النيل هنا . فري أولاً النوع الأول المسمى
< لوتس الحوريات > *Nymphaea Lotus* بأوراقه المسننة و براعمه المستديرة
و ريقاته التويجية العريضة . (خلف القارب) . أما النوع الثاني فهو
معروف باسم < زهر الحوريات الأزرق > *Nymphaea Cerulea*
و يتميز بأوراقه المسطيلة المستقيمة ، و براعمه الرفيعة المديبة
الطرف ، و له ريقات تويجية ضيقة مدبية^{٣*} .

١* - زهرة اللوتس : ينمو اللوتس في البرك الساكنة المياه في سفح التلال الصحراوية بالمستنقعات
الواسعة في الفيوم و الدلتا ، و على سطح القنوات الهادئة المياه . و كان الإغريق و الرومان يطلقون
عليه اسم " زنبق الماء " ، و تمتد جذوره في الأعماق الطينية و ينشر أوراقه العريضة المسطحة
و أزهاره التي تفتتح في الصباح و تغلق ليلاً عند المساء . و لما كان اللوتس كثير الوجود في مصر
الفرعونية و شائع الاستعمالات الرمزية ، اعتبر الرمز الزهري لمصر في أيام الفراعنة ، و لم ينافسه
البردي نفسه في تلك المكانة . للمزيد راجع :

- جورج بوزنز و آخرون ، " معجم الحضارة المصرية القديمة " ، ترجمة: أمين سلامة ، (الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢) ، ص. ٢٢٣ .

٢* - هناك نوع ثالث من زهرة اللوتس دخل مصر من الهند ، و اسمه العلمي *Nymphaea nelumbo*
وصفه هيرودوت و كثيراً ما ظهر في الآثار الهلنستية .

٣* - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٤ .

و نبات البردي*^١ الذي ينتشر هو 'يضاً على صفحة النيل العظيم كان له هو الآخر أهميته ، فنشاهد تناثر بين الجزر الصغيرة وفي المنظر بشكل عام .
و نذكرنا ذلك بكتابات سترابون*^٢ عن تلك النباتات التي كانت تنمو في المستنقعات المصرية ، و الأحراش ، و البحيرات الصغيرة . تلك النباتات كان يصنع منها أقذاح الشراب *ciborium* . كما كانت تستخدم في صناعة القوارب النيلية*^٣ .

*١- نبات البردي : *Papyrus* هو نبات من العائلة الخيمية *Cyperus Papyrus* و كلمة *papyrus* هي كلمة إغريقية مشتقة من اللفظ المصري القديم *papuro* و معناه " الملكي " (إذ كان صنع الورق احتكاراً ملكياً) . أما كلمة *papyrus* فمعناها " كتاب " أي مجلد = ملء بالكتابة .
ففي أراضي المستنقعات الفسيحة في مصر القديمة ، و خصوصاً في الدلتا (أرض البردي) تعمقت جذور نبات البردي في الطين و امتدت سيقانه إلى أعلي و كذلك أزهاره الخيمية الشكل . و كان هذا النبات دائم الخضرة ، و كان لابد أن يصور في عمليات صيد أفراس النهر بين الأحراش واستعمل نبات البردي في أغراض شتى ، منها صناعة القوارب ، و الحبال ، و أشعة السفن ، و الحصر ، و السلال ، و الأحذية . . .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٥١-٥٤ .

*٢- Strabo , " Geographica " , (Loeb Classical Library) , VIII , 17,1,15., p. 58-9

*٣- نص سترابون :

Φύεται δ' ἐν τοῖς Αἰγυπτιακοῖς ἐλασί καὶ ταῖς λίμναις ἢ τὸ βύβλος καὶ ὁ Αἰγυπτίος κύαμος , ἐξ οὗ τὸ κιβώριον , σχεδὸν τὸ ἴσουψις ῥάβδοι ὅσον δεκάποδες .
ἀλλ' ἢ μὲν βύβλος ψιλή ῥάβδος ἔστιν ἐπ' ἄκρῳ χαίτην ἔχουσα , ὁ δὲ κύαμος κατὰ πολλὰ μέρη φύλλα καὶ ἄνθη ἐκφέρει καὶ καρπὸν ὅμοιον τῷ παρ' ἡμῖν κυάμῳ , μεγέθει μόνον καὶ γεύσει διαλλάττοντα .
οἱ οὖν κυάμωες ἡδεῖαν ὅσιν παρέχουσι καὶ τέρψιν τοῖς ἐνευωχεῖσθαι βουλομένοις .
εὐωχοῦνται δ' ἐν σκάφαις θαλαμηγοῖς , ἐνδύνοντες εἰς τὸ πύκνωμα τῶν κυάμων καὶ σκιαζόμενοι τοῖς φύλλοις .
ἔστι γὰρ σφῆρα μεγάλα , ὥστε καὶ ἄντι ποτηρίων καὶ τρβλίων χρησθαι .
ἔχει γὰρ τινα καὶ κοιλότητα ἐπιτηδείαν πρὸς τοῦτο .

هذا النص من كتاب : Strabo , op.cit. , Vol. VIII , 17,1,15., p. 58-9

إذا عدنا إلى قطعة الفسيفساء ، فسوف نجد خلف العريشة أو البرجولا منظراً طبيعياً بديعاً ، و يكاد يكون لوحة طبيعية مستقلة بذاتها . هذه اللوحة هي منظر فرس النهر *ἵπποπόταμος* بين الأحراش وخلفه اثنان من التماسيح *κροκοδείλος* يتجهان صوب المياه . وعلى مقربة من هذه المجموعة ، نجد فرس نهر آخر في مياه النيل ، و لا يكاد يظهر منه سوى رأسه و جزء من رقبتة . و هذه المجموعة المكونة من تمساحين و اثنين من فرس النهر جديرة بالعناية و الاهتمام ، فبالنسبة لفرس النهر نجد أن الأول منهما مصور بطريقة جانبية تبرز ضخامة حجمه ، و مدي قوته ، و نراه يسير متجهاً إلى الأحراش و تحيط به النباتات الطويلة الأفرع ، دون أن تؤثر على جلده السميك القوي . كذلك حركة قدمه اليمنى و تقدمها عن اليسرى دلالة على حركة السير ، و التي نستشعر فيها مدي ضخامته البدنية التي تساعده على العيش في المستنقعات و عند ضفاف الأنهار . و ربما كان فمه المفتوح دلالة على أنه يأكل العشب من حوله ، فهو حيوان معروف بنهمه في الطعام . و أغلب الظن أن هذه الأحراش المحيطة به هي أحراش البردي التي ارتبط بها كما ارتبطت هي به . أما بالنسبة إلى فرس النهر* الثاني ، فلا يظهر منه سوى

*١- فرس النهر : *ἵπποπόταμος* كانت صورة فرس النهر في الكتابة الهيروغليفية معناها " ثقيل " و كان لهم الحق في ذلك ، فهذا الحيوان أكل العشب ، ذو الشكل المخيف ، كان مكروهاً من قبل الفلاحين الأفريقيين نهمه في الطعام . و كانت أفراس النهر تخرج جماعات في الليل ، فتذهب لترعي في الحقول ، و تطأ بأرجلها ما لم تقتلعه بأفواهها . و قد اعتبر هذا الحيوان مظهرًا من مظاهر القوي المتمردة في العالم ، و كان طقس قتل أفراس النهر يقوم به الملك نفسه في أقدم العصور . فيركب الصيادون قوارب خفيفة خلال أحراش البردي حيث يفاجئون قطع أفراس النهر بجراهم التي تنهال داخل فم أحد تلك الحيوانات ، حربة وراء حربة . و لما كان قائد الصيادين يمسك بالخبال المتصلة بالحراش ، فإنهم يسبحون فرس النهر إلى خارج المياه حيث يحتفلون بقطع لحمه . للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٩١ .

رقبته و رأسه الضخم ، بينما بقية جسمه تتواري بين مياه
النهر العميقة ، و حركة الرقبة المرفوعة إلى أعلى مع الفم
المفتوح تدل على أنه إما كان يتلع دفعة كبيرة من المياه لعلها
ترويه ، أو ربما كان - و هو الرأي الأرجح - يتلع فريسة ما قد
تكون سمكة من أسماك النهر نظراً لما هو مشهور عنه من
شدة نهمة و جبه للطعام .

أما المجموعة الثانية و أقصد بها التماسحين * فكل منهما كان يتجه
من الأحراش صوب النهر .

و إذا نظرنا إلى هذين الحيوانين ذوي الأقدام السريعة و الفكين
الخيفين ، نجد أن كلا منهما قد ترك الشاطئ حيث كان يرقد ،
و النباتات المائية الطويلة حيث يكمن في العادة نصف مختبئ ، و ذلك
ليندفع إلى الماء كالبرق فيغطس فيه وراء السمك الذي هو غذاؤه
الرئيسي * . و التماسحان اللذان نراهما أمامنا نجد أحدهما الموجود
على اليسار عثمسي في خفة و هدوء اللص ، مما يجعلنا نذهب
إلى الاعتقاد أنه متوجه في هدوء إلى فريسة ما و يستعد
للاتقضاض عليها فور وصوله إلى الماء .

و تبدو عليه ملامح القوة و الهدوء في آن واحد وهذا ما
يركز على براعة الفنان الذي نفذ هذه اللوحة بطريقة
موضوعية و تفهم لطبيعة ما يقوم به و هذه نقطة تحسب له .
كما اهتم أيضاً بعمل تفاصيل جسم التماسح مع أنه عنصر
واحد ضمن هذه العناصر المتعددة و المختلفة التي صورتها
الفنيسائي في هذا العمل الرائع .

* ١ - التماسح : *κροκοδείλος* كان المصريون يجعلون التماسح سوبك (سوبخوس) و كرست
له الكثير من المعابد ، التي تمتد من مستنقعات الدلتا إلى شواطئ السلسلة و كوم أمبو .
و كان هو رب مدينة التماسيح بالفيوم و كل الجهات المحيطة بركة قارون . و لفت انتباه الكاتب
الإغريقي هيرودوت فأقردها في الحديث في كتابه .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

أما التمساح الآخر فنسراه منهمكاً ، ربما في شرب المياه من النهر ، أو ربما يتناول بعض العشب المتناثر حوله . وقد صوره الفنان في وضع مختلف عن التمساح الآخر - وهذا دليل ثاني علي مدي جودته و براعته في عمله - حيث نري أن هذا التمساح يلوي رقبته علي عكس جسمه ، و مع ذلك في شكل طبيعي و بسيط .

و أخيراً فهذه اللوحة المستقلة بذاتها ، وأقصد بها تلك الجزيرة الصغيرة νήσις التي تحمل فوقها أبطال العمل هنا وهم التمساحان و فرس النهر و الفرس النهري الثاني الموجود بالمياه ، هذه المجموعة غاية في الروعة حتي أننا نستطيع أن نقول أنها وحدها تعتبر عمل فني متكامل لا ينقصه شيء .

فهي تجمع في عناصرها كل الخصائص والمقومات التي وإن جعلتها تبدو كعمل مستقل ، إلا أنها مع ذلك جزءاً هاماً ، و مكملًا للمنظر العام ككل .

و الجزء المتبقي في الصف الأول من قطعة الفسيفساء ، هو ذلك الجزء الموجود في أقصى اليمين ، حيث يصور منظرًا ريفياً بسيطاً و متكاملاً .

يتكون المنظر هنا من منزل ريفي بسيط لعله لأحد الفلاحين χαρῖτης ، تبتثق من ورائه نخلة شاهقة الارتفاع و تمايل في دلال ناحية الباب الرئيسي للدار . و من الناحية الأخرى نري برجاً قليل الارتفاع خاص بتربية الحمام .

الدار نفسها كمسا سبق القول ، بسيطة لها مدخل ذو عتب علوي و هو خالي من النقوش والزخارف . و المدخل مستطيل الشكل و قد بنيت الدار بطريقة "آشور" [-] المعروفة و التي نراها من خلال منظر السور المجاور لبرج الحمام .

أما بالنسبة إلي البرج فهو ليس عالي الارتفاع ، و يبدو صغيراً ، و بالتالي فأعداد الحمام التي تقصده قليلة نسبياً .

و نسي مدخل البار ، يقف في وسطه بسيطاً ، ويرفع ذراعيه الأيمن إلى الأمام ويمسك شئاً ينادي على زميله الآخر المنهك أمامه في أمر ما لعله خاص بغلبة الشعر ، أو الذرة ، ولتحقيق السيمتية و التوازن في المنظر جعل الفنان النخلة في الجانب المقابل للبرج حتي يتحقق نوعاً من التوازن الملحوظ في العمل كله .

و بصفة عامة كانت أشجار النخيل سمة تميز البيئة المصرية في مختلف العصور . و أمام هذا المنزل ، نرى قارب صيد صغير و بسيط لعله مصنوع من نبات البردي كما كان شائعاً .

نأتي إلي الصف التالي من المباني ، و نقصد به تلك المجموعة الموحدة إلي الخلف من بهو الاحتفال : *praetorium* . فتجد ضريح أو هيكل صغير يتفرقه موكب ديني ، و أمامه رجلان يحملان محفة عليها نصباً مقدساً .

و أغلب الظن أن هناك رجلان أخران يحملانها من الخلف إلا أن العمود الأيمن حال دون ظهورهما ، و من خلفهما يظهر حملة الأعلام ، و الأولوية ^{١*} ، هذا بالإضافة إلى وجود بعض المصلين داخل الهيكل نفسه .

و إذا نظرنا إلي الضريح ، نستشعر أنه كان خاص بشخصية لها مكانتها ، حيث يظهر البناء و له عمودان في المقدمة و سقف *pediment* مستدير قليلاً و حروفه مزخرفة و عند أطرافه *acroteria* يظهر شكل طائر كنوع من الزخرفة .

أما الرجلان اللذان يحملان المحفة ، فهذه المحفة يعالوها نصب مقدس و يبدو أنه ثقيل جداً حتي أن الرجلين يقنان من ثقله . و بالقرب من هذا المعبد الصغير *vaos* ،

*١- رستوفتوف م . ، المرجع السابق ، جـ . ٢ ، ص ١٨٥ .

نجد تمثال لابن آوي*^١ : ينتصب فوق قاعدة : *basis* : pedestal .
و يظهر الإله أنوبيس وهو جالساً نصف جلسة ، بمعنى أنه
يرتكز على مؤخرته فتتشبي قدميه الخلفية ، بينما قدميه
الأماميتين مفرودتان . و يعكس وضعه هذا كل من الهدوء
و الشموخ مع القوة ، و الإصرار في آن واحد .
و قد وفق الفنان في اختياره لتقديم الإله أنوبيس بهذا الشكل ،
حتى يشيع الرهبة و الخوف في نفوس أولئك اللذين يقصدون
هيكله و يقدمون له الأضحيات و القرابين . و لعل الفنان قد
قصد أن يراقب الإله أنوبيس الجبانة و الموتى في العالم الآخر .
و أمام تلك القاعدة المرتفعة التي ينتصب فوقها تمثال الإله ،
نجد رجلين أحدهما يرتدي عباءة ، و ينحني إلى الأمام
قليلاً و في يده شيئاً ما لا تظهر تفاصيله بما يسمح بمحاولة
التعرف على ماهيته . و لعل هذا الشخص ذو العباءة ، كان
كاهن المعبد و المسئول عن تقديم القرابين للإله أنوبيس .

*١- ابن آوي : *Anubis* صور هذا الإله في شكل حيوان " ابن آوي " فله رأس تشبه الكلب ،
و ليس من المعروف أصله علي وجه الدقة ، و لكن منذ عصر < عما > أول ملوك الأسرة الأولى ،
وجد اهتمام و احتفالات خاصة به . و كان احتفاله يسبق المعبد الجنائزي و استمر هذا الوضع حتى
نهاية الأسرة الخامسة مع ظهور أوزوريس . و كان رمز الإله أنوبيس ، هو حيوان الكلب الهائم في
وادي النيل ، فكان يصور في شكل كلب أسود اللون ، أو في شكل إنسان لرأس كلب سوداء .
ينسب لهذا الإله اختراع التحنيط و المومياء .

اسمه في الكتابة المصرية القديمة هو < إن بو > و قد ارتبط بالموت لكونه يأكل جثث الموتى و كان
يرتبط بالجبانة ، و استمرت أهميته في العصرين اليوناني و الروماني في مصر .
للمزيد راجع :

- معجم الحضارة المصرية القديمة ، ألفه كثيرون ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٢) ص ١ .

-Guy.et Rachet.M.F. , "Dictionnaire de la civilisation egyptienne" , (Paris,1968)p.35-6.
-Armour, Robert A., "Gods & Myths of ancient Egypt" , p.168-70 .

و يجوار التمثال نرى أيضاً جماعة تتكون من أربعة رجال ،
الأول منهما يبدو أنه يحسبك في يده رقاً يطبل عليه ،
بينما الشخص المجاور له من حركة جسمه و وقفته يتضح
أنه يرقص . و لعل ذلك كان عبارة عن مراسم و طقوس معينة
تتبع الاحتفال الخاص بهذا الإله و المركب المار من عنده .

و أمام الهيكل ، نرى شخصاً جالساً على الأرض في سكون
و قد تعرى نصفه الأعلى بالكامل كما نرى من ظهره ،
بينما أرتدى من أسفل سروالاً كبيراً ، و واسعاً يغطيه حتى
قدميه و تقف أمامه عصا رفيعة و طويلة . و من الصعب في
وضعه هذا التعرف على ما قصده الفنان من تصويره .

و في النهر أمام المعبد ، نرى قارباً شراعياً حجمه متوسط
و له كابينة صغيرة داخله . و قد فرد البحار شراعه ، و نظراً لأن
البحار لا يظهر و كذلك لوجود المركب بالقرب من الرصيف ،
فأغلب الظن أن هذا القارب راس عند الرصيف و ليس سائراً
في النهر . و ربما كان يقل بعض الأشخاص إلى
الرصيف و انتهى من مهمته و مازال واقفاً في انتظار عودتهم .
و في الصف الثاني أيضاً من اللوحة ، إلي الخلف -
تقريباً - من العريشة ، كان يوجد مكاناً مقدساً يتكون من
سور و حرن مصنوع من نبات الصفصاف المخصص لعمل السلال :
osier-barn : $\mu\sigma\chi\sigma\tau\rho\acute{o}\phi\iota\omicron\nu$ لعله كان مخصصاً لتربية البهائم^{١*} .

و يعتمد أنصار هذا الرأي في رأيهم هذا على ظهور
رجلين يتحدتان مع بعضهما البعض أمام مدخل الشونة :
 $\mu\sigma\chi\sigma\tau\rho\acute{o}\phi\iota\omicron\nu$ ، و يعمل أحدهما الرجلان مذابة كبيرة في
يده . و على مقربة من الجزء الجانبي الأيسر للحرن ، يظهر
رجل ثالث يسوق بقرة إلى مياه النهر ، أما في المياه
نفسها ، فنرى أبو قردان .

^{١*} - رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٨٦

و لعل ظهور هذه البقرة هو الذي جعل بعض الآراء تعتقد أن هذا الجرن كان مخصصاً لتربية العجول و البهائم : *βωες* .

و جذر بالذكر أن الكاتب هيرودوت^{١*} عندما زار مصر في القرن الخامس ق.م. ، كتب عن دهشته من كون الفلاحون المصريون يضعون حيواناتهم المستأنسة داخل منازلهم وليس في أماكن مستقلة خاصة بهم .^{٢*}

و لا أعتقد أن رأي هيرودوت يعتمد عليه هنا كثيراً ، فهذا الجرن هو عنصر ضمن منظر عام كبير .
و ربما كان الفلاح المصري يحتفظ فعلاً ببعض حيواناته المستأنسة معه داخل منزله ، و لكن هذا إذا كانت مجرد طيور داجنة : *ὄρνις* أو حماراً أو بقرة *βούς* أو اثنين على الأكثر ، أما إذا تعدي الأمر ذلك و أصبح قطعياً و إن كان قليل العدد ، لأستلزم الأمر أن يخصص له مكاناً مستقلاً .

١* - هيرودوت : *Ἡρόδοτος* هو ابن ليكسيس ، من أسرة طيبة في هاليكارناسوس .
ذاعت شهرته في عام ٤٦٨ ق.م. و قد اشتهر بأسفاره إلى ساموس ، و أثينا ، و جنوب إيطاليا ، و غزة ، و صيدا ، و بابل ، و جزر بحر إيجه . هذا بالإضافة إلى زيارته لمصر ، حيث قام برحلة عبر نهر النيل حتى وصل فيه إلى جزيرة فيلة . و هيرودوت بالإضافة إلى أسفاره و أبحاثه ، كان جغرافياً ، و تاريخياً و عليمًا بالأدب . و هيرودوت الذي زار مصر عام ٤٥٠ ق.م. ، ألف عنها كتاباً (ج . ٢)
و قد روي تاريخ مصر كما سمعه من الكهنة و تناول التركيبة الجيولوجية لمصر و نهر النيل ، الحيوانات ، حياة السكان ، عاداتهم ، أعيادهم ، آثارهم ، . . .

للمزيد راجع :-

Hamilton, Edith., "The Greek Way & The Roman Way", (New York, 1986) p.117-133.
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.696-8

٢* - نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص . ٨٠

و عودة إلى المنظر ، نجد حول الجرن سرباً من طيور أبي منجل : $i\beta_{15}^*$. ولو تناولنا هذا الجزء بشئ من التفصيل ، نلاحظ أول ما نلاحظ طريقة تنفيذ الشونة نفسها ، فهي مصنوعة من نبات الصفصاف الذي يستخدم أيضاً في صنع السلال ، وهنا تم عمل صفوف مجدولة مع بعضها البعض بطريقة جميلة و متينة في نفس الوقت ، و تأخذ شكلاً مستديراً و لها مدخل بيضاوي يبدو مظلماً من الداخل و هذا معناه أن الوقت المعني هنا كان الظهيرة و كانت الشمس في كبد السماء مما دفع الفنان إلى جعل المدخل مظلماً نظراً لضوء الشمس القوي خارج الجرن .

و تنضح براعة الفنان في تنفيذ شكل الجرن بهذا المنظر مما يدل على طول ملاحظته لأشكال الأجران في الواقع مما دفعه إلى دقة تصوير الجرن .

و يجلس أمام مدخل الجرن اثنان من الفلاحين . و يسترعي انتباهنا ملابسهم التي تدل على العمل الشاق ، و يضع كل منهما على رأسه قبعة مخروطية الشكل ، لعله كان في حاجة إليها لتحميه من قیظ الشمس من فرط الجلوس في العراء أو السير وراء الماشية و الأغنام و هي ترعي بحرية .

و لعل ذلك الفلاح الجالس أمام مدخل الجرن كان عمله هو مراقبة الداخل و الخارج منه . و نظراً لجلوسه بحرية و انشغاله بالتسامر مع الفلاح الآخر ، نشعر أنهما ربما كانا صديقان يتمتعان بالحدیث ، و أن الطقس جميل في ذلك الوقت .

أما الفلاح الآخر فهو يقف عند شط النهر ، و يراقب بقرة و هي تشرب من مياه النهر ، و قد رفع يده بعضاً قصيرة ، لعلها كانت تساعده في عمله .

* ١ - رستوفزف م . ، المرجع السابق ، جـ . ٢ ، ص . ١٨٦ .

و أمامه في مياه النهر ، نجسد طائر أبي قردان الشهير .
و نري كذلك طيور أبي منجل الطائرة و التي تريد أن تقف
فوق الجرن مما يؤكد أن هذه الطيور كانت صديقة
للفلاح المصري في هذه العصور و كان يتعايش معها في
سلام ، بل و يعتمد عليها أيضاً اعتماداً كبيراً .
أما فوق صفحة النهر - أمام مدخل الجرن - فتزاقص بعض
قوارب الصيد الصغيرة ، كذلك الأوز و نبات البردي و أزهار
اللوتس هنا و هناك .

و رغبة من الفنان في الترويج ، نجده يصور في تلك
القوارب ، مرة صياداً و هو جالس يجدف بهدوء بمجدافه أي أنه
لا يضطاد الآن ، بينما في القارب الثاني ، نري صياداً واقفاً
فوق المركب و منشغل بعملية الصيد . و من منظر وقفته
المنحنية إلى الأمام ، نستشعر مدي الجهد و المثابرة التي يتحملها
من أجل عمله . و يغطي هذا الصياد رأسه بقبعة دائرية
بسيطة الارتفاع ، تختلف عن تلك التي يضعها الفلاحون .

أما في الصف الثالث ، فيظهر أمامنا عدداً من
المعابد مختلفة الأنواع ؛ أكبرها هو ذلك المعبد الكبير ذو ابواب
الضخم pylon و على جانبي هذا الباب الرئيسي ، توجد
تمائيل مصرية ضخمة ، و هي تذكرنا بمعبد أبي سنبل*^١

*١- معبد أبو سنبل : موقع في النوبة السفلى ، به معبدان منحوتان في الصخر في الحجر الرملي
للجبل الغربي ، و يشرفان على النيل في موضع كانت به احدي المستعمرات المصرية و قد شيدهما
رئيس الثاني . المعبد الكبير تزين واجهته أربعة تماثيل ضخمة جالسة للملك ، و قد خصص لعبادة
إله الشمس " رع حور آختي " . و يتميز المعبد بمناظره الرائعة ، أشهرها ما يصور " معركة قادش " .
المعبد الصغير تزين واجهته ستة تماثيل ضخمة واقفة و هو مخصص لعبادة كل من الربة حتحور
و الملكة نفرتاري زوجة رئيس الثاني . عن العمارة المصرية بصفة عامة ، راجع :-

- جيمس بيكي ، " الآثار المصرية في وادي النيل " ، ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد (القاهرة ١٩٩٣) .
Nuttgens , Patrick . , "The story of Arcitecture", (Phaidon,1983) p.27-40 .

و كذلك معبد الأقصر*^١ . و يلفت نظرنا في هذا المعبد طرازه المصري الخالص و الذي حاول فيه الفنان أن ينقل لنا صورة من معابد مصر العليا ، و لعل في ذلك إشارة صريحة إلى أننا قد وصلنا الآن إلى صعيد مصر ، بعد أن تركنا منطقة الدلتا و الفيضان حتى أقترنا من أعالي النيل .

و قد تجلت خصائص العمارة المصرية هنا في هذا المعبد بوضوح بدأ من كبر و ضخامة حجم المعبد المفتحة للنظر ، ثم مبانيه المتعددة و المختلفة ، و كأنه مدينة معمارية مستقلة بذاتها . أيضاً تأثر الفنان بشكل واضح من معبد أبي سنبل علي وجه الخصوص ، حيث نجده حاول الجمع بين كل من المعبد الكبير و المعبد الصغير لابي سنبل ، فالمعبد الكبير كانت واجهته يزينا بأربعة تماثيل ضخمة جالسة ، بينما المعبد الصغير واجهته مزينة بستة تماثيل ضخمة أيضاً و لكن واقفة . أما هنا ، فقد جعلها الفنان خليط من المعبدين فظهرت الواجهة مزينة بأربعة تماثيل واقفة . [صورة ٢١] .

و قد كان من الشائع في معابد مصر القديمة تزيين ما يسمى بالصرح أو البوابة أو البيلون بعنصر تقليدي هو وجود تماثيل الفراعنة أو الآلهة واقفة أو جالسة علي باب المعبد*^٢ .

و لما كان معبد أبي سنبل أجمل المعابد الصخرية علي وجه الإطلاق ، لذلك فقد تأثر به الفنان و لم يستطع أن يغفله في تلك اللوحة البديعة المصورة لمصر و معالمها المميّزة . [صورة ٢٢] .

*١- معبد الأقصر : هو معبد لسيد الآلهة آمون الذي أتخذ هناك صورة " مين " ، أعاد الملك أمنحوتب الثالث بناء هذا المعبد بالحجر الرملي الجميل ، و بني بعد ذلك رمسيس الثاني فناء أمامياً جعله أمام بيت الحريم و أحاطه بصف من الأعمدة . للمزيد عن معابد الآلهة ، راجع :

محمد أنور شكري، " العمارة في مصر القديمة "، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) ص ١٦١-٢٥٥

*٢- رشيد الناصوري ، " دراسات في الآثار المصرية " ، (الإسكندرية ، ١٩٨٧) ص . ٢٨ .

و نلاحظ الكورنيش المصري في هذا المعبد على الرغم من صعوبة تبين تفاصيله بوضوح . و مثله مثل معبد أبي سنبل في أربعة تماثيل عملاقة بارزة عن البوابة نفسها ، و لها أدنى الأندلس في نفس الناطق إليها و ذلك لما للتماثيل الواقفة من وقع قوي ، هذا بالإضافة إلى كونها بارزة عن الخائط ، كل ذلك يجعلها تشيع الرهبة و القوة ، فتدخل الخوف في نفس الداخل إلى المعبد و تزيد من إحساسه برهبة و عظمة المكان * [صورة ٢٣] .

و نستطيع القول أن هذه التماثيل الواقفة كانت على الأرجح للملك و ذلك لأنه يبدو أن كل تمثال كان يرتدي الرداء الرسمي و يضع الصل الملكي على الرأس و معه الصولجان في يده . و أمام هذا المعبد المصري ، يظهر رجلاً يغطي حماله *Killós* و يتبعه خادمه و هو يحمل له المشاع . و أغلب الظن أن هذا الرجل الجالس على الحمار ، كان شخصاً ذو مكانة ملحوظة حيث نجده يخرج ليس فقط و هو راكباً على حمار في تنقلاته ، وإنما أيضاً يصبح خادماً لغرض الصحة و المساعدة في حمل الأشياء بدلاً منه . و هذا يؤكد أنه كان يتمتع بمستوى من الرفاهية . و قد اعتنى الفنان بهذا الموقف البسيط ، فصور لنا الحمار* و هو في حالة حركة حقيقية ، حيث نرى إحدى قدميه الأماميتين مرفوعة قليلاً بغرض السير ، و هي تتناسب مع حركة بقية الأقدام .

*١- محمد أنور شكري ، المرجع السابق ، ص. ٢٤١-٢٤٥ .

*٢- الحمار : كان الحمار الإفريقي جزءاً من ماضي مصر الجغرافي و التاريخي . و قد كان من الحيوانات البرية التي تقطن منطقة الصحراء الحالية إبان العصور الفرعونية . و منذ زمن غير معروف ، صار ذلك الحيوان خادماً للإنسان . فصار كل فلاح مصري مكارياً محترفاً . و كان الفلاح إذا أراد أن يدرس القمح ، يسوق الحمار إلى الحقل ، و حمل الحمار بحزم القمح . كذلك فإنه لا غنى للفلاح عن الحمار ، فقد كانت ضرورية لقطع المسافات الطويلة في القوافل الرسمية ، إلى المناجم أو إلى بلاد النوبة ، كما استخدمها البدو في الصحراء العربية ، و التجار الجائلون من الواحات .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٠٢-١٠٣

في نفس مستوي هذا المعبد الفرعوني الضخم ، نجد
ثلاثة معابد أخرى متراصة بجوار بعضها البعض .
الأول منها هو ضريح أو هيكل لأبي منجل ^{١*}: ἱβρίον ، والثاني
ضريح مصري خالص ذو قلعتين ، واحدة في كل جانب .
أما المعبد الثالث فهو من الطراز اليوناني الروماني .
فإذا بدأنا بضريح طائر أبي منجل ، فسوف نجد أن شكله غير
منظم ، بمعنى أنه بمثابة مجموعة مكونة من عدة أشكال مختلفة .
يلفت انتباهنا أولاً منظر السور على الجانب الأيمن ذو القلعتان
ونرى أن طراز هاتان القلعتان هو نفسه الموجود في المعبد
المصري المجاور . إذن فقد كان ذلك طرازاً مصرياً خالصاً وشائعاً
في العمارة المصرية القديمة .
وتزخر القلعتان بمجموعة من النوافذ العلوية والتي من المؤكد
أنها كانت تستعمل في أغراض المراقبة والحراسة . فتوضح علامات
القوة والمتانة على طريقة تشييد القلعتين و اللتين تتمتعان بإرتفاع
كبير يتناسب مع شكلهما المستطيل .

١* - أبو منجل : ἱβρίς هو عبارة عن طائر قدسه قدماء المصريين و كان يري علي قبورهم .
هناك ثلاثة أنواع من أبي منجل سكنت مستنقعات نهر النيل ، هي أولاً : أبو منجل الكاذب و هو
طائر مهاجر بني الريش ، لا يزال يزور تلك المنطقة سنوياً ، و تبعاً للقصص الخرافية أي الأساطير ،
كان يحمي الدولة من غزو الحيات المجنحة .
ثانياً : أبو منجل ذو العرف ، و كان برونزي الريش و لا يتواجد في مصر حالياً ، وإنما نراه في
النقوش الحجرية حيث كان الرمز الهيروغليفي لكلمة " يضيء " و مشتقاتها .
ثالثاً و أخيراً ، هناك أبو منجل المقدس الجميل ذو الجسم الأبيض و الرأس و الذيل الأسودين الذي
تجسد فيه الإله " تحوت " . و لا يزال اسمه القديم الشائع " هيب " مستعملاً في اللغات الحديثة . غير
أن أبا منجل المقدس لا يري الآن علي ضفاف النيل إلا في مستنقعات السودان العليا أو في متحف
القاهرة أو في مينة الأشمونين : Ἡερμαπολίς ، أو في مدينة تحوت حيث تري مومياء طيور أبي
قردان المقدسة .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص . ٢ .

و يجوار هذا المسمور نجد بناءً صغيراً يبدو أنه قد صنع من الخشب أو البوص ، و هو يشبه أكشاك الحراسة ، لعله كان مخصصاً للتغير المسئول عن حماية هذا المعبد .

و بالقرب منه جهة اليسار ، نجد مبني مستدير غريب الشكل بعض الشيء ، و له مدخل عبارة عن بوابة أمامية مستطيلة و إن كانت غير مستقيمة نظراً لأن المبني نفسه مستدير حتي في واجهته التي تميل إلى الخلف . و يكاد يكون هذا الضريح مغطي بالكامل بأسراب طائر أبي منجل . هذه الطيور التي نراها هنا بريشها الأبيض الناصع و أرجلها السوداء و يظهر ذلك في تناسق جميل يخيم على المنظر .

كما نجد أيضاً بجوار هذا الضريح شجرة وارفنة الأغصان و يبدو أنها عملة بالثمار التي قد تكون ثمار التين أو الجوز حيث تشابه أشجارهما إلى حد كبير^{١*} .

و هذه المجموعة المكونة لضريح أبي منجل ، تتميز بطابع البساطة المصري الخالص و تعكس جزءاً مصرياً بواقعية شديدة دون من تكلف أو تعقيد . أما بالنسبة للمعبد الثاني و الموجود في الوسط ، فنجد أنه كان عبارة عن ضريح مصري الطراز له قلعيتان ، شيدت كل واحدة منهما في جانب . فإذا تناولنا هذا الضريح بشكل دقيق بعض الشيء ، سوف نجد أنه يتكون من معبد مستطيل الشكل ، جوانبه من الحجر و ليس من الأعمدة ، مما جعلنا لا نري ما بالداخل . يعلوه جملون مثلث : pediment و سقف هذا الجمالون أغلب الظن أنه مصنوع من شققات فخارية لئلا تسرب مياه الأمطار إلى داخل المعبد من ناحية ، و من ناحية أخرى لتكون شكلاً جمالياً .

١* - كانت أشجار التين و الجوز من أشجار الفاكهة المنتشرة في مصر بالإضافة إلى أنواع أخرى ، و لكن منظر الشجرة المصورة هنا هو الذي دفعني إلى الاعتقاد أنها شجرة تين أو جوز .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص . ١٤٠

و الملاحظ مما نراه من المعبد أن مدخله ليس من الجانبين اللذين يظهران أمامنا ، فيما عدا في الجانب ذو الضلع الأطول ، نجد شباكاً أو فتحة مستطيلة ، ولها خنية من أعلي لعلها كانت لأغراض التهوية والإنارة . و يزين جدران الضريح من الخارج فستونات كأنها أفرع من النباتات في شكل جرلاند : garlands لتضيف للجدران منظراً جميلاً .

أما بالنسبة للقلعتين ، فهما تشبهان إلي حد كبير القلعتان الموجودتان في ضريح أبي منجل . و هما يأخذان الشكل المستطيل و يتميزان بوجود عدد من النوافذ بهما .

و قد كان من المعتاد أن يكون أمام كل معبد مصري صرح أو بوابة تتألف من برجين ضخمين من الحجر مثبتي الشكل و يكون ارتفاع هذان البرجان أو القلعتان أعلي من المعبد نفسه و أبنيته الملحقة به ، و لابد من وجود فتحات صغيرة أو مشكاوات بالجدران لتثبت بها الأعلام .^{١*}

و كان البرج أو القلعة أجوف و غالباً ما يكون بداخله سلام توصل إلي قمته . و في بعض هذه القلاع كان يوجد حجرات لعلها كانت لغرض السكني أو التخزين .

و يحيط بالضريح في بعض أجزاءه ، سوراً قوياً بني من قطع الأحجار الضخمة و قد هذبت هذه الأحجار بدقة و رصت في شكل مستقيم و متساوي و قد جعل السور في أقسام بواسطة فاصل طولي - شكلي فقط - و في منتصف كل باكيه نجد شكل نصف دائري جمالي . و زيادة في الطابع المصري الأصيل ، نرى نخاتين شاعنين يجوار إحدي القلعتين .
نأتي أخيراً إلي المعبد الثالث و الأخير في هذه القطعة الفسيفسائية ، ألا و هو المعبد المشيد علي الطراز اليوناني الروماني .

^{١*} - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥٦ .

و تتحقق في هذا المعبد خصائص العمارة اليونانية بدءاً من تلك القاعدة المقام عليها المعبد والمعروفة باسم : pedestal وهي هنا تتكون من ثلاث درجات تؤدي بعد ذلك إلى أرضية المعبد ، و أغلب الظن أن عدد أعمدة واجهته تتكون من أربعة أعمدة : tetra-style وهي أعمدة بسيطة خالية من الزخارف ، لعلها أعمدة دورية . يغطي المعبد سقف جمالوني pediment و من شكله يبدو أن به بعض الزخارف التي تغطي سطحه .

يقف أمام المعبد بعض الناس الذين يتحدثون مع بعضهم البعض . فنجد مجموعة مكونة من ثلاثة أشخاص يبدو أن واحداً منهم كان فلاحاً ، حيث أن رداءه القصير يشبه ما اعتاد الفلاحون على ارتدائه . ويمسك في يده عصا طويلة و رفيعة . و أمام أعمدة المعبد مباشرة ، نرى سيدة تقف على الدرجة الخارجية أمام قاعدة المعبد وترفع إحدى يديها إلى أعلى وكأنها تنادي علي شخص ما موجود بالداخل ، أو لعلها تقدم التحية للمعبد .

و لم ينس الفسيفسائي أن يلمح إلى البيثة المصرية ، فأضاف منظر النخلة بجوار المعبد ليذكر المتفرج أنه في مصر . و بالقرب من المعبد ، تظهر بئر مائية ربما كان استخدامها قاصراً علي خدمة كهنة و 'عباد هذا المعبد . و تأخذ هذه البئر شكلاً دائرياً و تظهر فيها المياه بوضوح دون الحاجة إلى إلقاء دلو إلى الأعماق لاستحلاب الماء . و قد بنى الجيب بطريقة أشد فرصت الأحجار بجوار بعضها البعض بصورة متينة .

و لقد كان من أهم العناصر التي لعبت دوراً أساسياً في هذه القطعة من الفسيفساء ، نهر النيل . بل أننا نستطيع القول أنه كان البطل في هذه اللوحة دون منازع ، فهو محرك الأحداث و صانع المشاهد .

لقد زخر هذا النهر العظيم بالنباتات المائية المتنوعة ، و بالعديد من الحيوانات و الطيور ، و لم يغفل أيضاً عن أشكال من القوارب المتعددة الاستخدامات .

إن عنصراً واحداً كالقوارب الموجودة فوق صفحة النهر ، يعكس براعة الفنان و عمق إحساسه الصادق بمختلف أنواع القوارب كمثل تبع استخدامها و الغرض منها .

لقد وجدناه (أي الفنان) يصور لنا القارب الصغير و أيضاً الكبير ، كذلك يصور القارب الذي يحمل زهرة اللوتس ، و لم ينسَ قوارب الصيد و الزهرة و القوارب التي تحتوي على غرف و تعرف باسم : " ذهيبة " * ١ .

و لم يهتم فقط بأحجام تلك القوارب ، و لكن أولى عنايته أيضاً إلى نوعيتها و المادة التي صنعت منها * ٢ .

فهناك أولاً الزوارق المصنوعة من نبات البردي و التي تسع لشخص واحد ، و أيضاً قوارب البضاعة التي تقوم بنقل البضائع من مكان إلى آخر علي شاطئ النيل و موانئ الصغيرة المنتشرة علي طول ضفاف النهر .

و قد ظهرت أيضاً في هذه القطعة الفسيفسائية ، سفينة حربية كانت تقل الجنود و كذلك سفينة صيد ذات مقصورة " ذهيبة " .

و برع الفنان في إبراز عنصر الاختلاف بين كل سفينة و أخرى بحسب الغرض الذي تستعمل فيه ؛ فقارب البردي الصغير الذي يستعمله الصياد البسيط يختلف كل الاختلاف في بناءه و طريقة إنشاده عن تلك السفينة القوية المعقدة التصميم التي يستقلها الجنود و نرى فيها كمية الجاذب التي يستعملونها .

* ١ - رستونز م . ، المرجع السابق ، ص . ١٨٤ - ١٨٥

* ٢ - نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص . ٢٤٦

وهي تختلف أيضاً عن الذهبية المخصصة لرحلات الصيد والتنزه فوق سطح النيل ، فقد كانت هذه الأخيرة تحتوي على غرفة أو أكثر لتساعد في عمليات الصيد التي قد تستمر أياماً وليالي ، لذلك فأغلب الظن أن اللذين كانوا يستعملونها هم عليه القوم اللذين يخرجون للتنزه و الصيد لفترات طويلة ، و هم يختلفون عن الصيادين البسطاء اللذين يخرجون للصيد لساعات فيعودون بقوت يومهم . و اختلاف أشكال هذه السفن و القوارب ليس بأمر مستغرب هنا ، فقد اشتهرت مصر منذ العصور الفرعونية بخيرتها في عالم الملاحة و السفن . فقد أَلَم المصريون بالملاحة في النيل و البحيرات و الترع و البحر منذ زمن موغل في القدم^{١*} .

و من هنا كان اختراعهم أطواقاً متينة من حزم البردي يستعين بها صيادو السمك و صيادو الحيوانات عندما يجربون المستنقعات . هذا بالإضافة إلى السفن المزودة بالمقاصير التي تدفعها عدة محاديف كما رأينا في الذهبيتين في فسيفساء باليسترينا .

و بجانب القوارب و السفن ذات المحاديف ، التي توجد بمجموعة منها في كل جانب ، يوجد أيضاً سفناً بشراع على هيئة شبه منحرف مثبت بجبلين ، و تعمل من المؤخرة بجبلين رئيسيين ، فوق سارية مزدوجة أو مفردة ، قابلة للطّي غالباً . و يعمل محادفاً واحداً مثبتاً في المؤخرة ، عمل الدفة .

و قد وصلت براعة المصريين في السفن إلى أنه كان هناك سفناً لنقل الجبوب و الأحجار ، و سفناً لنقل الماشية و الخيول ، و سفناً ضخمة ، و سفناً لثمانية و سفناً لتمخر عباب البحر ، . . .

و كما سبق القول ؛ فإن قطعة فسيفساء باليسترينا تنقسم إلى جزأين واضحين ؛ الأول عبارة عن أرض صخرية مرتفعة تسكنها حيوانات غريبة معظمها كتب اسمه بحوارها باللفظة اليونانية

*١- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٦ .

و معها صيادون ذوي بشرة سمراء ، و الثاني عبارة عن منطقة مستنقعات منخفضة تتناثر فيها مباني متنوعة كالمعابد ، و الأضرحة ، و المنازل ، و الأكواخ ، و القلاع ، و أبراج الحمام كل ذلك مع العنصر البشري الذي يحرك هذه الحياة .

دراسة تحليلية لهذا الجزء :

و نستطيع أن نستشف بعض الملاحظات التي تفرضها علينا عناصر الجزء السفلي (وادي النيل و فيضانه) و التي لها أهميتها في القطعة .

أولاً : كان الفنان علي درجة كبيرة من الوعي ، بخاصة فيما يتعلق بملابس الشخصيات المصورة ، فظهر الصياد مختلفاً عن الفلاح في رداءه ، و إن كان الاثنان يتميزان بالبساطة ، كذلك كان المدنيون يلبسون ملابساً بالطبع تختلف كلياً عن ملابس الجنود بزيهم الحربي و دروعهم المعدنية ، و أخيراً منظر أولئك الواقفين أمام المعبد ذو الطراز اليوناني الروماني ، حيث ظهر الأشخاص بالترجاء و الزي اليوناني . و مما سبق ، يتضح مدي فهم الفسيفسائي لطبيعة كل مهنة و انعكاسها علي ملابس أصحابها .

ثانياً : و من الخصائص أيضاً التي تكررت كثيراً في القطعة ؛ كانت أشجار النخيل*^١ و التي كانت عنصراً مميزاً لطبيعة مصر .

و لا تتعجب من ظهور أشجار النخيل كثيراً في اللوحة و بجوار كل منزل و كل معبد ، ... فنمو هذه الأشجار في مصر يرجع إلي أزمنة سحيقة و قد كانت تنمو في كل مكان .

ثالثاً : هيمنة نبات البردي علي صفحة نهر النيل و قد سبق و أن تناولنا مدى أهميته بالنسبة للمصريين القدماء.

*١- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ١٥١-١٥٧ .

رابعاً : الحيوانات التي تعرفنا عليها من خلال القطعة كانت تميز البيئة المصرية ، التمساح ، و فرس النهر ، و النمس ، و الاوز ، و البط*^١ . و قد جرت العادة لدى قدماء المصريين ، كلما رسموا صورة مستنقع ، صوروا فيه مجموعة كبيرة من الطيور تطير فوق أعواد البردي ، بين جذوعها أعشاش بها طيور جائمة أو أفرار طيور مذعورة . و من هنا كان ارتباط الطيور بنبات البردي . و من الطيور التي صورت أيضاً في البرك و المستنقعات : القاوند و مجموعة كبيرة من الطيور المائية كأبسي قردان ، و النباح ، و أبو ملعقة ، و النكات ، و الدشنيق*^٢ ، هذا بالإضافة إلى الأنواع العديدة للبط و الاوز الذي كثيراً ما رأيناه في الرسوم الجدارية بالمقابر المصرية ، حتى أنه كان طعاماً مفضلاً في العصر الفرعوني . و من الحيوانات التي اعتمد عليها المصري في تنقلاته ، كان الحمار ، لذلك أراد الفنان أن يصوره هو أيضاً في القطعة نظراً للدور الذي كان يلعبه في حياتهم سواء كوسيلة مواصلات يستخدمونها أم بنقل البضائع و الأشياء من مكان إلى آخر . هذا بالإضافة إلى الثور الذي يحرق الأرض ، و يجر الشادوف ، و قد استمر المصري يعتمد عليهما حتى وقتنا هذا ، [صورة ٢٤] . و من العناصر اللافتة للنظر أيضاً ظهور أبراج الحمام ، فقد انتشرت هذه الأبراج بكثرة في مصر*^٣ . و كانت هذه الأبراج بمثابة مشروعات تجارية مربحة ، حتي أنها كانت في بعض الأحيان - كما في هذه الفسيفساء - عبارة عن أبنية صغيرة داخل المنازل أو أعلي الأسطح ، و قد تكون بناء مستقلاً و لكن ملتصقاً بمنزل صاحبه .

-
- *١- عن الطيور في مصر الفرعونية ، راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨
- *٢- الدشنيق : طائر يقال أنه ينظف فم التمساح .
- *٣- ورد ذكر أبراج الحمام في عدد من الوثائق التي ترجع إلى الفترة ما بين القرنين الأول و الثالث الميلادي في مصر في العصر الروماني . عن أبراج الحمام في مصر الفرعونية ، راجع :
- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨

خامساً : آخر عنصر نتناوله بالملاحظة من القسم الأول من هذه
الفسيفساء هو العنصر البشري : الإنسان .

لقد قدم لنا الفنان غاذجاً بشرية متعددة ، منها الصياد ،
و الفلاح ، و منها أيضاً رجلاً من عليه القوم يشغلون وقتهم
بالتسامر و المرح و الغناء و هم يجلسون تحت عريشة وسط النيل .
و هناك أيضاً مجموعة أخرى هي الجنود و قائدهم و هم يحتفلون
بالنصر . هذا بالإضافة إلى الكهنة و حاملي الرايات عند المعابد ،
و كذلك الرجال الإغريق اللذين رأيتهم أمام المعبد اليوناني الطراز .
و لم ينسَ الفنان أن يصور أيضاً المرأة ، فشهدنا تلك المغنية
و فرقتها أسفل العريشة ، و رأينا كذلك سيدتان عند بئر المياه
بحوار المعبد اليوناني .

لقد حاول الفنان بشتى الطرق أن يجمع بين الأنواع المختلفة
من البشر و أن يحدد رباطاً يصل فيما بينهم ، و ذلك على
الرغم من اختلاف الحرف و الأعمال التي يقوم بها كل
واحد منهم في حياته . و مع ذلك فقد اجتمعوا كلهم في
شيء واحد ألا و هو الحياة على ضفاف نهر النيل العظيم .
لقد قصدوا نهر النيل لعدة أغراض كل حسب هواه ، فهناك
من اعتمد عليه اعتماداً كلياً في رزقه كصياد السمك ،
و هناك من اعتمد عليه اعتماداً جزئياً في سقاية حيواناته .
و هناك من قصده بغرض النزهة و التمتع بالمرح و الجمال ، . . .

و نستطيع الآن القول بصدق أن البطول الحقيقي في هذا
الجزء السفلي من القطعة ليس ذلك القائد و من معه من جنود ،
و ليس ذلك الفلاح الذي كان يقف أمام داره ، و ليس هؤلاء المدنيين
الذين يرحون تحت العريشة ، و إنما هو نهر النيل العظيم .
ذلك النهر الذي ذكر عنه هيرودوت يقول : < مصر هبة النيل >
فكانت عبارته تلك حقيقة .

إذا ما تركنا الجزء السفلي من قطعة الفسيفساء ، و أنجهنا إلى جزئها العلوي ، فسوف يطالعنا عالماً آخر مختلف كل الاختلاف عن ذلك العالم السابق تناوله .

إننا ندخل هنا إلى عالم جديد هو عالم إفريقية الحقيقية - كما تخيله الفنان - فالنهر يحجب وراءه من بعيد جبال إثيوبيا، وفي هذا الجزء*^١، يطالعنا منظر الصيادين *κυνηγέτης* ببشرتهم السمراء وهم يتعقبون الحيوانات المنتشرة فوق الصخور *λαάς* و المرتفعات التي يعتقد أنها ربما كانت رمزاً لجبال إثيوبيا .

وبصفة عامة ، نلاحظ في هذا القسم أن الطبيعة يخيم عليها الطابع الجاف والخشن ؛ هذا بالإضافة إلى السمة الجبلية والتي تختلف بطبيعة الحال عن البيئة الريفية الدافئة ، و الناعمة و المليئة بالخضرة و الألوان الحية التي رأيناها في النصف السفلي من الفسيفساء . فبالنظر إلى الأشجار هنا ، نجد أنها ليست أشجاراً *δενδρόν* وارفة الأغصان و مخضرة الأوراق ، بل نجد أنها عبارة عن مجرد جذوع يابسة خالية من الأغصان و الأوراق : *ξύλον* و ارتفاعها ليس بكبير ، و تكاد تشبه المصطبة أو الدرجة المرتفعة .

و يبدو أن هذه الأشجار كانت في الأصل من النوع الصحراوي أو الجبلي و تفتقد إلى اللون و الأوراق الخضراء .

أما الأعشاب فهي قليلة و متناثرة هنا و هناك و هي مجرد حشائش بسيطة و ليست نباتات و مستنقعات كالتى شاهدها في منطقة الدلتا . و في وسط هذه البيئة نرى الحيوانات المتوحشة و هي تنتشر في اللوحة بحرية حتى أنه في بعض الأحيان تكاد تكون ، كل من هذه الحيوانات ، منظرراً مستقلاً بذاتها . و مع ذلك فالمنظر بشكل عام يشبه لقطة من حديقة حيوان على طراز الحدائق المفتوحة ، حيث نجد نوعيات مختلفة من الحيوانات تعيش على ساحتها .

*١- رستوفتسوف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٨٦

و إذا حاولنا دراسة هذا الجزء بشيء من التفصيل ،
سوف نجد أنه هو أيضاً ينقسم بطريقة ما إلى ثلاثة
مستويات أفقية غير متساوية من حيث مساحة كل منها ،
و مع ذلك فهي تشبه الجبل فتبدأ بالقاعدة ، أي السفح ، ثم
يأتي الجزء الأوسط و أخيراً قمة المرتفعات : *το' καρά* .
و الملاحظ أن كل مستوى ينقسم بدوره إلى عدد من المناظر
و المشاهد كل منها يصور موضوع ما يكاد يصلح لأن يكون
هو المنظر الرئيسي في قطعة نسيفاء مستقلة به .
و لكن بصفة عامة فهي كلها تكون وحدة واحدة مع بعضها ،
و تمثل مناظر من البيئة الإفريقية . و القسم الأول من أسفل ،
هو أكثر الأقسام ترباً من القطر المصري .
فإذا بدأنا بالركن الأيمن ، نجد به مجموعة من الصخور
التي تتميز بالصلابة و إشاعة نوع من الخشونة و الإيحاء بالحياة
الصعبة في هذه البيئة الوعرة على العكس تماماً مما رأيناه في
القسم الآخر من قطعة النسيفاء .
فيري بعد ذلك حيوانين مختلفين في النوع عن بعضهما البعض .
الحيوان الأول كتب بحواره كلمة : *ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ* و هذه
الكلمة في الأصل مكونة من مقطعين الأول : *κροκοδیل* . بمعنى
تمساح (*κροκοδείλιος*) و المقطع الثاني : *παρδαλ* . بمعنى الفهد .
و لعل استخدام الفنان لهذه التسمية سببه أن هذا التمساح
جلده أرقط مما جعله شبيهاً بجلد الفهد أو النمر الأرقط .
و الملاحظ على هذا الحيوان - بغض النظر عن تسميته - أن جسمه جسم
تمساح أما رأسه فهي رأس فهد كذلك منظر الجلد نفسه مرقط كالفهد .
أما الحيوان الثاني الجوار ، فقد كتب بحواره كلمة :
ΚΡΟΚΟΔΙΛΟ ΣΧΕΡΣΑΙΟ و هي أيضاً مكونة من مقطعين ، المقطع
الأول هو *κροκοδείλιος* أي تمساح ، و الثاني هو : *χερσαίος* أي من الأرض
الرطبة ، و المقطعان مع بعضهما البعض يعطوا معنى : السحلية .

و جدير بالذكر أنني في هذا الجزء قد التبتت على
الأسماء لبعض الوقت ؛ فقد وقع الفنان هنا في خطأ
واضح حيث اختلطت عليه الأمور ، فعكس مواضع الاسمين
مع بعضهما ، بمعنى أنه كتب بجوار السحلية كلمة التمساح
الأرقط ، و جعل بجوار التمساح كلمة السحلية .

و المصدق للنظر في القطعة سوف يري هذا الخطأ ، و يتبين
أنه - أغلب الظن - كان خطأً غير مقصود من جانب
الفنان.

و عموماً ، فمنظر هذا التمساح ملفت للنظر ، حيث يتميز
بالجلد الأرقط و توحى طريقته هذه في الجلوس على الصخرة
بقوته و عدم خوفه من أي عدو قد يصادفه في طريقة ،
فيبدو واثقاً من نفسه و مستهيناً بما عده .

أما بالنسبة إلى السحلية ، فتظهر وهي تزحف على الصخرة
لتسلقها إلى أعلى ، بينما يلتفت رأسها إلى الخلف ، ربما
لتنظر إلى شيء ما استرعى انتباهها .

و جدير بالذكر أن حجم هذه السحلية ضخم جداً و كبير
بالنسبة إلى أحجام السحالي ، و عموماً فهي أحد أنواع الزواحف .
نأتي بعد ذلك إلى المشهد الثاني ، و هو منظر الصيادين و هم
يستعدون لمهاجمة أنثى الأسد . و في هذا المشهد ، يطالعنا
منظراً للصيد : κυνηγέσιον ، حيث نرى ثلاثة صيادين κυνηγέτης
ذوي بشرة سمراء ، و معهم أقواسهم و رماحهم κνωδον و هم
يتجهون نحو صخرة λαάς تجلس عليها أنثى الأسد .

أولاً بالنسبة للصيادين ، نرى بشرتهم السمراء الداكنة مما يدل
على أصلهم الإفريقي الواضح ، و يرتدون ملابس الصيد و هي
عبارة عن رداء يكشف عن نصف الصدر بينما النصف الآخر عارٍ
لأن الرداء له كتفياً واحداً تجمع عنده ربطة اللباس ، و ينسدل
بعد ذلك من بعد الخصر كنثورة ، تصل إلى ما قبل الركبة
بضعة بوصات لتكشف عن منظر السيقان و ما تتسم به من

علامات القوة والصلابة مثلها في ذلك كمثل البيئة الصعبة التي أتوا منها . ونجد كل صياد وقد استعد لعملية الصيد ، مستعينا في ذلك بدرعه أو قوسه المستدير ليدراً به أي حطير يقبل عليه ، كذلك معه رعيه كي يصوبه ناحية الفريسة .

الصيد الأكثر قرباً من تلك الصخرة التي تجلس عليها أنثى الأسد ، نجد أن حركة جسمه تدل على أنه في وضع الهجوم وقد اتخذت أقدامه منظراً يدل على شدة التأهب والاستعداد . ونرى يده اليسرى مفرودة تماماً إلى الأمام ، وحاملة القوس على أكثر امتداد لها ، بينما اليد اليمنى ، على العكس مثبته من وراء كمثلث ، وأغلب الظن أنه في وضع لحظية رمي الرمح وهو متجه برأسه وعقله وكل جسمه صوب الفريسة . أما الصيد الثاني وهو الموجود في المنتصف ، فنجدته يحمل هو أيضاً قوسه ، إلا أنه لا يشهر به أمامه كالصيد السابق ، ولكن نجده يمسكه بجوار كتفه الأيسر ، و مازال سهمه في يده يستعد للانطلاق به وتصويبه ناحية الفريسة . وتظهر عليه هو الآخر ملامح القوة والاستعداد من منظر حركة أقدامه المنفرجة والتي تدل على منتهى التأهب والأخذ بالحيلة حيث نرى تقدم قدم عن الأخرى .

نصل إلى الصيد الثالث والأخير هنا ، فيبدو عليه أنه قائد هذه المجموعة من الصيادين ، فهو العقل المدبر ، والمراقب للأمر من حولهم ، وهو الذي يوجههم ويحسّن اللحظة المناسبة ليعطوهم الإشارة ولأمرهم بالانطلاق .

ونستشف ذلك من حركة يده الآمرة والتي نراه فيها يشير بالسبابة إليهم وهو يأمرهم بالهجوم ، والقضاء رماحهم وسهامهم صوب الفريسة ، وفي يده الأخرى نجد درعه المستطيل . وهناك أمراً آخر يجعلنا نؤكد أيضاً من كونه قائد المجموعة ، ألا وهو اختلاف ملابسه عن الصيادين الآخرين ، فزيه له جزء

ينسدل من على أحد كتفيه ليغطي ذراعاه الأيمن في وقار .
 كذلك فوجهه مختلف ، حيث يبدو أنه ربما كانت له لحية *^١ .
 وقبل أن تترك هذه الجماعة من الصيادين ، تجدر الإشارة إلى أن
 عملية الصيد هذه كانت تتم في وقت الظهيرة عندما كانت
 الشمس في كبد السماء تماماً وهذا ما جعل حيالهم يظهر
 بصورة واضحة و نراه على الأرض بجوار كل واحد منهم .
 ويعتبر هذا الخيال أو الظل نقطة تحتسب للفنان ، و علامة
 تشهد على براعته و عنايته بتصوير أدق الأشياء من وجهة
 نظره .

و من ناحية أخرى ، نصل إلى تلك الفريسة التي تعتبر
 هي بؤرة المشهد ؛ ألا وهي أنثى الأسد : *λεαίνα* .
 والمعروف أن حيوان الأسد (الذكر) يتميز بهالة من الشعر الغزير
 تحيط بوجهه ، فتزيده مهابة و وقار و تبتث الفزع في قلب
 من يقف أمامه ، أما أنثاه فهي على العكس ، ليس لها
 شعراً غزيراً حول وجهها .

و للمرة الثانية ، يخلط الفنان بين الأسماء المكتوبة بجانب كل
 حيوان ، فقد كتب بجوار شكل أنثى الأسد كلمة *ΑΥΝΗ*
 والتي كان يقصد بها " أسد " = *λεων* (الذكر) . و سوف نري
 بعد ذلك كيف أنه كتب بجوار الأسد الذكر كلمة *ΛΕΑΙΝΑ* *^٢
 والتي تدل على الأنثى .

و نأتي إلى منظر أنثى الأسد بنفسها ، فنجدها تجلس في وقار
 و هيئة فوق إحدى الصخور ، و هي ترنو بنظرها ناحية
 الصيادين المتجهين إليها ، في صمت دونما وجل أو خوف .

*١- لا نستطيع الجزم بوجود تلك اللحية لصعوبة رؤيتها من خلال قطعة الفسيفساء ، فالصورة التي
 لدينا غير ملونة مما صعب من محاولة التأكد منها .

*٢- كلمة *λεαίνα* : معناها أنثى الأسد و هي الكلمة التي استخدمها كل من هيرودوت
 و إسخيلوس في كتابتهما .

و نلاحظ عليها أنها تجلس في استعلاء ، و كبرياء ، و تنظر إليهم من علو ، و تستند في جلستها على أقدامها الخلفية ، بينما الأرجل الأمامية نراها منتصبة، مما يشير إلى أنها مستعدة للقفز و الجري في أية لحظة و الهجوم علي هؤلاء الواقفين من بعيد يتربصون بها الشر . و هذا المنظر ، أي منظر الصيادين و هم يستعدون لمهاجمة أنثي الأسد يصلح لأن يكون لوحة فنية مستقلة بذاتها ، و هي تصور جانب واقعي في الحياة ، يتكرر في الغابة منذ أقدم العصور .

نصل بعد ذلك إلى حيوان آخر من حيوانات الغابة ، هو ملك الغابة نفسها ، إنه الأسد : *le lion* ، و كان يعيش في مصر عند حدود الصحاري و الأراضي الزراعية*^١ ، و كان يهوي سكني فتحات الوادي حيث يخرج ليشرب و يصيد أية فريسة من قطعان الماشية التي ترعى في المستنقعات المنخفضة عند سفح الهضبة الجافة . و يقف الأسد هنا في شموخ فوق صخرة لينظر إلى الغابة الإفريقية من أمامه . فنراه واقفاً في ثبات و قوة و كأنه ينظر إلى الرعيمة من أمامه فهو حاكمها و ملكها . و قد كتب الفسيفسائي بجوار شكل الأسد ، كلمة *AEAZNA* و التي معناها الأنثي (خطأ سبقت الإشارة إليه في الصفحة السابقة) ، و ذلك على الرغم من أنه يظهر بوضوح بشعره الكثيف حول رأسه . و تظهر على وفتنه بعض الحركة ، حيث نجد قدمه اليمنى الخلفية ترجع قليلاً إلى الوراء مما يدل على أنه كان يتحرك . و توحى قوائمه بالقوة و الثبات ، و هي مجهزة بمحالب صلبة تساعد على الجري و الانطلاق وراء فريسته بسهولة و سرعة . و إذا استعرضنا منظر رأسه ، نجد أن فمه مفتوح لعله يكشف عن أنيابه ، و هي أحد أسلحته الرئيسية التي يشك بها ضحيته و يمزق بها لحمها . أما ذنبه فقد لاح رفيعاً و متصباً في خيلاء و كبرياء ، و هو واقف يتابع باهتمام حيواناً خائفاً و مذعوراً يفر من أمامه .

*١- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥

بالنسبة لهذا الحيوان الأخير ، فيبدو أنه مهتر متوسط الحجم لم تكتمل عضلات جسمه بعد تماماً ليصبح حصاناً *ἵππος* بالغاً وقوياً .
و بالنسبة لهذا الحصان الصغير ، نري لونه الأبيض الناصع الذي يزيده جمالاً ، كما يتميز أيضاً برشاقة القوام ، جنباً إلى جنب مع العضلات القوية . و نجد أن الحصان هنا يجري بسرعة شديدة ليفر من أمام الأسد لعله ينجو بحياته .

و على الرغم من صغر حجم الحصان المصور ، إلا أن الفسيفسائي أهتم به أشد الاهتمام . فقد اعتنى بإظهار كل أجزاء جسمه القوي بوضوح و بالتفصيل ، بدءاً من الأذنين الصغيرتين ، ثم العرف الذي يعلو عنقه القوي ، كذلك أظهر " الحمارك " و هو الجزء الذي يربط العنق بصدر الحصان و بقية جسمه .

و قد جعل صهوة الحصان مفرودة نظراً لأنه يبدو بسرعة كبيرة ، و بدت قوائمه طويلة و ممشوقة و تسهل له الجري فسي أي وقت . و قد بلغت عناية الفنان درجة أنه لم يغفل عن تصوير منطقة الحوض أسفل الركبة و ما بها من حافر و نعل .

و جدير بالذكر ، أن الفنان كان متفهماً لطبيعة الحصان و مدركاً للعديد من خصائصه ، و كان عالماً أن الحصان عندما يعدو فإن قوائمه الأربعة تقترب من بعضها البعض ثم تعود لتبعد تماماً مع كل انطلاقة ، و هكذا . . .


أسفل الصخرة التي يقف فوقها الأسد ، نجد صخرة أخرى أقل ارتفاعاً عليها إحدى الزواحف و قد كتب أعلى جسمها

جملة باليونانية هي : *CAY OC TIMAINÉ* .

و الجزء الأول : (*CAY-OC*) لعله كان في الأصل كلمة : *σαῦρα* أو *σαῦρος* و التي معناها " سحلية " . و قد فقد حرف " *P* " مع الزمن من القطعة .

أما الكلمة الأخرى ، فلعلها في الأصل هي كلمة : *τιμηῖς* أو *τιμαῖς* و معناها الثمنينة أو المجلدة .

وهذا النوع من الزواحف عبارة عن سحلية كبيرة الحجم و لها ذيل ، و عنق طويلان ، و قد جلست هذه السحلية تراقب بتحفظ و استعداد ما يجري أمامها مستغلة في ذلك طول رقبتها الملحوظ . و إلى الأسفل قليلاً ، نرى حيوانان ، يبدو أنهما اثنان من الذئاب : *λύκος* و هما مشغولان بأكل العشب المتناثر على الأرض ، و قد انشغلا ببطونهما عن كل ما يحدث حولهما في الغابة . و يتميز جسم هذه الذئاب بكونه ممشوقاً ، و لهم قوائم قوية ، و فروه كثيفة تغطي جسمه ، و كذلك ذنب كثيف متلبد الشعر . على يسار صخرة الأسد ، يوجد حيوان يقف عند شاطئ النهر ، ربما كان يشرب من مياه النهر ليروي بها عطشه . هذا الحيوان يبدو أنه خنزيراً برياً : *καπρίος* و إن كان الأمر غير مؤكد مائة في المائة ، و ذلك لأن طريقة كتابة الاسم الجوار له صغيرة جداً و هناك صعوبة في التعرف عليها و قراءتها بوضوح . و مع ذلك فالحروف التي نستطيع قراءتها هي : *κ π ι ο* . و لكن من شكله يبدو أنه خنزيراً*^١ و من النوع البري . و تظهر حوله بعض الأعشاب التي تتناثر بصورة بسيطة و متباعدة . و أخيراً ، نصل إلى آخر حيوان في هذا الصف الأول السذي بدأ بالصيادين و أنثي الأسد ، حتي وصلنا إلى فرس النهر . و قد كتب بجواره اسمه باللغة اليونانية : *ΠΙΝΟΚΕΡΥΣ* . و نرى هذا الحيوان الضخم و هو واقف فوق الصخرة و يراقب مجري النهر ، لعل به ما يثير اهتمامه إلى هذه الدرجة ، أو ربما

*١- الخنزير : *καπρίος* المحدث الخنازير التي ربيت في مصر ، من الخنزير البري . و النقش المهرغليفي  واضح لصورة الخنزير منذ عصر الأهرامات فيما بعده . و لهذا الحيوان عظم طويل و ظهر كثير العظام به شعر كثيف كالشوك و أرجل طويلة . و قد اعتبر قدماء المصريين الخنزير حيواناً نجساً و غم استعمال لحمه كغذاء و استعمالهم قطعانه في مواراة البذور في الأرض الرطبة بعد بلرها خشية أن تأكلها الطيور . للمزيد راجع :

- جورج بوزنر ، المرجع السابق ، ص. ١١٢

كان يبحث عن صيد ما يشبع به جوعه . و تظهر ملامح القوة علي هذا الحيوان بدءاً من جسمه الضخم و بطنه الممتلئة و قوائمه الضخمة ، و لم ينسَ الفنان ذيله القصير .

و يقف فرس النهر وحيداً على صخرة ناظراً إلى النهر من أمامه ، و لعل الفنان أراد أن يقول أنه إذا كان الأسد هو ملك الغابة ، فالخرتيت هو سيد النهر . و في اعتقادي أن هذا الأمر صحيح لأننا نري الخرتيت ينظر ناحية وادي النيل أي القطر المصري ، فهو واقف يتجه بجسمه إلى الأمام ، بينما علي العكس ، كان الأسد يعطي ظهره إلى مصر و ينظر إلى الجانب الآخر ألا و هو أعالي إفريقيا .

و بعد تلك الصخرة التي يقف عليها الخرتيت ، نجد صخرة أخرى *λαός* خالية ، لعلها كانت قبل ذلك جزءاً لشجرة *δενδρόν* ضخمة و أثرت عليها عوامل معينة أدت إلى أن تقتصر و تصل إلى هذا الشكل . و أخيراً نصل إلى المشهد الأخير في هذا الصف ، و هو عبارة عن منظر مثير للاهتمام ، و يعكس الصراع الأذلي بين القوي و الضعيف ، و الكبير و الصغير .

إننا نرى هنا مباراة أو صراعاً بين حيوانين مختلفين في النوع و الحجم و مع ذلك يقف كل منهما في مواجهة الآخر ، و هو يفكر كيف يتغلب على خصمه بسرعة و سهولة .

لقد وقفت إحدى الخيئات منتصبّة ، و مستعدة للهجوم علي عدوها لتبئخ فيه السُم و هذا العدو لعله إحدى الزواحف الصغيرة ، أو لعله فأراً : *μύς* سميناً لم يمنعه الخوف من الصمود أمامها و محاولة التفكير في حيلة يقضي بها عليها ، أو قد يكون أرنباً برياً : *λαγώς* . و نظراً لصغر حجم هذا الحيوان و عدم كتابة الفسيفسائي لاسمه باليونانية بجواره كغيره من الحيوانات المصورة لم أستطع تحديد نوعه بالضبط ، و لكن عرف أن النمس *ἰχνεύμον* كان الحيوان الوحيد الذي يجرؤ على الاقتراب من الأفاعي .

و في كل الأحوال ، فمن المؤكد أنه حيواناً صغيراً يتميز جسمه باللون الفاتح و الذنب القصير ، و الأعين المستديرة الكبيرة

و الجسم البيضاوي السمين ، و لعل قوائمه الصغيرة مع ذيله الصغير هي التي تمكنه من الفرار أمام الخطر .

عودة إلى شكل الثعبان ، أو الأفعى فيبدو أنه ثعبان " الأصلية " الضخم ، و نلاحظ أنه نظراً لكونه حيواناً فقارياً ، فهو عديم الأطراف و يتميز بالجسم المرن و المتموج ، و الرأس البيضي الشكل ، و تعتبر معظم الثعابين من الحيوانات المفيدة لأنها تآكل الفئران ، و الجرذان ، و الحشرات*^١ . و يبدو أن هذا الثعبان كان طويلاً ، حتى أننا نرى انثناء جسمه وراءه في شكل لولبي ، و هو يستعد لمهاجمة الحيوان الموجود أمامه .

و يراقب هذه المباراة أو الصراع حيواناً يقف إلى الخلف من الأرنب - إن كان أرنباً - و له أربعة أرجل و ذيل يرفعه في الهواء ، أما بالنسبة إلى منظر رأسه فلا يظهر واضحاً في القطعة ، و لكن أغلب الظن أنه كلباً *κυν* و هو يقف بجوار مكان الصراع و كأنه الحكم الذي سيعمل في النهاية من هو الفائز .

نتقل الآن إلى الصف الثاني من هذا القسم ، و نجده زاحراً مختلف أنواع الحيوانات ؛ فبدأه من اليمين أيضاً .

نرى أول ما نرى ، حيوان الأسد *λέων* و يبدو واقفاً على صخرة ، و يتسم شكله بالهدوء ، فيبدو عليه الحذر و الحيطنة و هو ينظر إلى الأمام ، و لعله كان يراقب أحد الحيوانات من بعد و يفكر في مهاجمتها و افتراسها . و منظر هذا اللبث يختلف عن ذلك الأسد الآخر الذي سبق و رأيناه واقفاً في شموخ أمام الحصان *ἵππος* المذعور الهارب ، فهنا يبدو أن الأسد في مرحلة من مراحل الصيد ؛ و هي المرحلة أو اللحظة التي يتحرك فيها بهدوء و حذر و هو يراقب فريسته لينقض عليها على غرة .

و يتميز هذا الأسد بالقوة و المرونة في آن واحد ، فالقوة تساعد على التغلب على الضحية ، بينما المرونة تسهل له سرعة الحركة و الوثب خلفها ، فلا يصبح أمامها مجالاً للفرار .

*١- أطلس العلوم الطبيعية ، (مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥) ، الطبعة الثانية ، ص ٢٨ .

و حول هذا الأسد نشاهد البيئة الصحراوية الجافة ، المليئة بالصخور ، لذلك وجب على الحيوانات المتوحشة *θηρ* المختلفة الأنواع تسلك هذه الصخور للتنقل في هذا المكان .

بعد ذلك وعلى صخرة بحارة ، نجد اثنين من حيوان النمر : *TIPIC* و التي نجدها في قاموس اللغة اليونانية القديمة تحت هذا الاسم : *τίγρις* ^{١*} .

فعلى إحدى الصخور المرتفعة ، نجد نمرين يقف كلاً منهما أمام الآخر ، أحدهما - وهو الأقرب إلي الأسد - يعطينا ظهره ، بينما الثاني يقف في المواجهة : *de face* . وعلى الرغم من الخيز الصغير الذي يشغله النمران ، إلا أن الفنان مع ذلك لم يغفل عن الاهتمام بتفاصيل جلدتهما ، فظهر مرقطاً بطريقة واضحة ، و مثيراً للإعجاب . و نلاحظ على هذين النمرين الجسم المتوسط الحجم ، و القوة ، و الرشاقة مما يسهل لهما عملية القنص و العدو وراء الفريسة في سهولة و يسر .

و عند الأرض المنخفضة بعد صخرة النمر ، يطالعنا حيوان كتب بحواره اسمه : *ΔΡΚΟΣ* ^{٢*} . و أصل الكلمة هو *δρικός* و معناها " الغزال ، أو الأيل ، أو الظبي " . و لعل هذا الغزال هو الحيوان الذي كان يفكر فيه النمران و يتحنان الفرصة للانقضاض عليه . و يتميز هذا الحيوان سواء كان غزالاً أم ظلياً بالجسم المتلئ ذو اللحم المكتنز ، و لعل ذلك كان السبب الذي يثير شهية أي حيوان : *ζωον* أو صياد : *ἀγρευτής* .

على مسافة متوسطة بعد ذلك ، نرى حيواناً آخر إلى أعلى قليلاً هو الجمل : *καμήλος* ، وهو يتميز بالسنم الواحد ؛ لذلك فيعرف باسم " الجمل وحيد السنم " و بالفعل وجد بحواره

^{١*} - النمر : لم يكن هذا الحيوان معروفاً في بلاد اليونان حتى عصر "ما بعد الإسكندر الأكبر" .

راجع : Liddell & Scott's , "Greek-English Lexicon", (Oxford 1986) p.805 .

^{٢*} - الغزال : عرفت عند يوربيديس باسم *δρικός* بينما أطلق عليها هيرودوت تسمية *δρικός* .

اسمه مكتوب باللغة اليونانية : *YABOYC* . وقد شاعت كتابته بهذه الطريقة : $\gamma\beta\omicron\varsigma^{*1}$.

ومع جو الغابة وما بها من حيوانات متوحشة ، نجد الجمل يشيع بعض الهدوء في اللوحة . فالجمل سفينة الصحراء ، يتميز بالحجم الكبير ، والجسم القوي ، والحركة البطيئة ، وعلي الرغم من منظره الضخم ، إلا أنه حيواناً أليفاً عظيم الجسم قويه ، وله صيراً شديداً على العطش ، كما أنه من المجترات . إذا تفحصنا شكل هذا الجمل الموجود في القطعة ، نتيين بسهولة سنامه " مخزن للدهن " و نلاحظ عنايف الفنان بتصوير المنحمرين اللذين يمكن إغلاقيهما في العواصف الرملية . و تتميز رقبته بالوبر القصير والكثيف ، أما قوائمه فهي طويلة وخفيفة الحركة علي الرغم من ضخامة جسمه . و أمام الجمل نجد بعض الأعشاب القليلة المتناثرة ، فالجمل له أسنان معدة لأكل الأعشاب .

و إذا كان الجمل يسير في هدوء ناحية اليمين ، فعلى العكس منه نجد حيواناً آخر يتجه إلى اليسار ، ويقع أسفل منه و يبدو من منظره أنه القرد *simia* .

و بجانب هذا الحيوان يوجد اسمه و لكننا لا نستطيع أن نتيين منه سوى الأحرف الآتية : *KYMO* و إن كان ذلك غير مؤكد تماماً لصعوبة قراءتها ، و مع ذلك فهي تشبه -إلى حد ما- الاسم اللاتيني له . و ظهور القرد في هذه القطعة الفسيفسائية ليس بالأمر المستغرب ، لأنه كان رمزاً أساسياً في البيئة الإفريقية مثله في ذلك مثل الأسد ، والفيل ، والغزال ، . . .

و عموماً ، فهذا الحيوان يتميز بخفة الحركة و هدوءها و له ذنباً رفيعاً و طويلاً نوعاً ما مما يدل علي سرعته و خفته في الحركة .

*١- الجمل ذو السنام الواحد : $\gamma\beta\omicron\varsigma$ ، كتبها بهذا المنظر الشاعر ثيوكريتوس .

و القرد يتجسه نحو شجرة فاكهة ἀκρόδρυον مثمرة ، و وارفنة الأغصان ، و يبدو أنها محملة بالثمار ، و لعل هذا هو السبب الذي جعل القرد يقصدها ليس من أجل الطعام فقط و لكن للاختباء بين أغصانها أيضاً .

نصل بعد ذلك إلى منظر الزرافتين camelopardali ، حيث نرى أنهما تقفان متقاطعتان إحداهما مع الأخرى فكل واحدة تنظر في اتجاه عكس الثانية . الزرافة الأولى انحنت رقبته الطويلة لتأكل كلاً من الأرض ، بينما الأخرى رفعت رقبته إلى أعلي لتصل إلى نباتات مرتفع . و كل واحدة منهما في مكانه فيه دون النظر أو الاهتمام بالأخرى . و نلاحظ علي الاثنين الجسم الرشيق القوي ، و المرقط بطريقة تضفي الجمال علي جسم الزراف ، و القوائم الرفيعة الطويلة و التي تساعد علي الجري ، هذا بالإضافة إلي طول الرقبة و الذي يسهل لها الوصول إلي الأشجار و النباتات المرتفعة . ثم نري مرة أخرى قرداً آخر جالساً علي صخرة ، و يبدو منهمكاً في شيء ما موجوداً في يديه لعله يأكل الفول السوداني ، أو مشغولاً بتقشير الموز غداءه المفضل . و يجيم الهدوء و السكينة عليه و لا يبدو أنه يخاف أي من الحيوانات الموجودة حوله في الغابة . فهذه هي بيئته التي اعتاد عليها و ألفها عبر العصور و هؤلاء هم أصدقائه و جيرانه في الكون المحيط به .

و يستند هذا القرد علي صخرة مرتفعة يعلوها حيواناً ضخماً ، كتب اسمه بجواره : ΞΙΟΠ ، إلا أنني لم أعثر علي هذه الكلمة بالقاموس^{١*} . و هناك احتمال أن تكون تسمية كانت معروفة قديماً ثم اختفت مع الوقت و حلت محلها تسمية أخرى .

و عموماً ، يتميز هذا الحيوان بالضخامة ، إلا أنها لا تصل إلي ضخامة و حجم الفيل : ἑλέφας و مع ذلك فنلاحظ قوائم الغليظة

^{١*} Liddel & Scott's , " An Intermediate Greek- English Lexicon " , (Oxford, 1986) -
p.538-540 , " Ξ "

القوية وذنبه القصير ، و جسمه ذو جلد داكن اللون سميك ليتحمل صعوبة الحياة في الغابة .

أما بالنسبة إلى فكيه ، فيبدو عليهما الشراسة وهما يتميزان بالطول والأنياب الكبيرة والقواطع الحادة المثأبهة دائماً للفتك بالفريسة في دقائق معدودة . و يتقدم الحيوان إلى الأمام و يقف عند طرف الصخرة رافعاً جمجمته أي رأسه إلى أعلى و كأنه يزأر ليرهب سكان الغابة و يذكرهم بمدى قوته ، أو لعلّه ينادي على وليفته لتأتي إليه .

و في نهاية الصف الثاني من هذا القسم ، نجد في مياه النهر حيوانين لا يبدو منهما إلا جزءاً صغيراً و لم يكتب بحوار أي منهما اسمه باليونانية ، و مع ذلك فيبدو أن أحدهما عبارة عن إحدى الطيور ذات منقار طويل و مدبب و مقوس عند نهايته إلى أعلى ، و عنق قصير و جسم يكسوه الريش و أغلب الظن أنه أحد الجواثم الذي يغوص في المياه ليقبض بمنقاره على سمكة تعجبه فيلتهمها .

أما الحيوان الآخر المحاور له فربما كان تمساحاً أو حيوان نهري لم أستطع الاستدلال عليه لصغر حجمه في القطعة ، و لعدم وجود خصائص واضحة مميزة له .

و في النهاية نجد جزيرة صغيرة يبدو أن الذي عليها هي سلحفاة و ضفدع . فالمعروف أن الضفدع كانت مشهورة بإحداث الجلبة و اشتهرت من بينها " القرور " Qror*^١ .

و كان الضفدع βατραχός يقبع على ضفة النهر ، بينما نجد السلحفاة كثيراً ما كانت تُرى تحت أعواد الأعشاب الطويلة . و على الرغم من صعوبة التعرف على هذين الكائنين المصوريين هنا ، إلا أنه يبدو أنهما - كما سبق القول - سلحفاة و ضفدع .

*١- القورور : هو اسم الضفدعة الخالدة . للمزيد راجع :

- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦ .

فاجاثمة على اليسار فوق الصخرة ، هي الضفدعة ؛ و المعروف أن الضفدعة تستطيع العيش على الأرض و في الماء ، و بفضل طرفيها الطويلين الخلفيين تتمكن من الوثب و السباحة .

و من هنا كان طبيعياً أن نراها في هذه القطعة الفسيفسائية لتكمل المنظر العام للبيئة النهرية . و لعل وقفة السلحفاة بهذا الشكل بسبب جوعها و رغبتها في تلعف الحشرات بلسانها لتبتلعها بعد ذلك . و أغلب الظن أن الضفدع المصور هنا من النوع البري الذي يحب الأماكن الرطبة . و لعل أبرز ما يلفت الانتباه في الضفدع هو رأسها المميز و صوتها " النقيق " .

أما بالنسبة للسلحفاة ، فهي كائن غريب له ظهر صلب كل مربع فيه يدل على سنة من السنين التي عاشتها السلحفاة . و نرى هنا عناية الفنان بتصوير فقرات و مربعات ظهرها ، بالإضافة إلى أقدامها السمينة القصيرة ، مع رأسها المستدير الذي نراه هنا يخرج من العنق ، فإذا داهمها الخطر اختبأت على الفور .

و نستنبط من هذا المنظر عموماً كيف عاشت كل من السلحفاة و الضفدعة في وئام مع بعضها البعض دون تعارض في مصالح كل منهما .

و أخيراً ، نصل إلى الصف الأخير و به مجموعات من الصيادين : ἀγρευτής فإذا بدأنا هذا الصف هذه المرة من الجهة اليسرى ، نجد جبلاً عريضاً و متوسط الارتفاع ، تحوطه مجموعة مختلفة من الأحداث و المشاهد كل منها يحكي منظراً ما .

في أقصى اليمين الركن الأيسر نرى شجرة وارفنة الأغصان لعلها شجرة من أشجار الجميز أو السنط . . .

و أمام هذه الصخرة العالية ، أو الجبل الصغير نجد ثعباناً ضخماً هو ثعبان الكوبرا ، فهو طويل جلده لامع .

و كان هذا الثعبان يفضل الاسترخاء في الحقول الرطبة أو في المستنقعات ، فإذا غضب نفخ زائدته كما تفعل الأفعى الفرعونية

المربية*^١. و نلاحظ على هذا الثعبان الجسم البالغ الطول
والذي يلفه في شكل لولبي وراءه ، و من منظره يظهر أنه
قد اصطاد في الثور فريسة ما ضعيفة و مازالت تقاومه،
الأمر الذي دفعه إلى أن يزيد من سيطرته عليها محاولاً
خنقها بقوة جسمه حتى تستسلم له كلياً .

و تتضح ملامح القوة و العنف على جسمه اللامع المميز ،
بخطوطه و رسوماته المخيفة . و يبدو أن الفريسة كانت تقاوم بشراسة
و تحاول الفرار من بين فكيه - دون جدوى - و لعله إذا استمرت
في المقاومة بهذه الصورة ، فسوف يطيح بها و يجعلها ترتطم
بصلابة الصخرة الموجودة خلفه لتتفكك في الحال .

و نوع آخر من أنواع الصراع بين الحيوانات بعضها البعض ،
كان منظر كلبان : *κυν* أو لعلهما ثعبان : *κιναδός* أو ذئبان :
λυκός . و الأرجح أنهما كلبان يقف كل منهما في مواجهة
الثاني و قد كتب أمامهما اسمهما باليونانية و لكن تعذرت
رؤيته و لا نستطيع التعرف من بين حروفه ، سوي على الأحرف
الآتية : *λσγσ* (و هذه أيضاً غير مؤكدة تماماً) .

و سوف أعتبرهما كلبان ؛ اعتماداً على رؤيتي الشخصية من ناحية ،
و من ناحية أخرى نظراً لأن الكلاب كانت معروفة في مصر
منذ العصور الفرعونية القديمة*^٢ .

و لعل الكتابة اليونانية الموجودة أمامهما هي تسمية لنوعهما ، أي
اسم لفصيلتهما الكلبية .

*١- عن الأداعي في مصر الفرعونية باختلاف أنواعها ، راجع :

جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٥ - ٨٦ .

*٢- الكلب في مصر الفرعونية : كانت الكلاب الوحشية و نصف المستأنسة ، تجول في الصحراء،
و في الحقول و في الطرقات ، و هناك أيضاً الكلاب الأليفة التي كان يضمها المنزل لحماية أصحابه .

و هناك نوع خاص من الفصيلة الكلبية يعرف باسم " ابن آوي " و هو الوحيد الذي عُبد .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢١٦ - ٢١٧ .

و عموماً ، فإننا نسري في القطعة اثنين من الكلاب التي تتميز بشكل خاص ، حيث الخطم المدب ، و الأذان الطويلة المدبة ، و الجسم النحيل ، و كفوف الأرجل طويلة و رفيعة ، و ذنب قصير مقوس يرتفع إلي أعلي*^١ .

و نجد الكلبين هنا يقفان مستندين علي جزء من صخرة صغيرة و قد رفعاً علي الأرجل الأمامية و تركبا ثقلهما علي القوائم الخلفية . و يقف كل منهما في مواجهة الآخر ، و لعل ذلك معناه أمران ، إما أن يكونا يتناحران استعداداً لقتال شرس سوف يدب بينهما ، و إما أن يكون كلب و أنثاه يغازلها .

و الرأي الثاني قد يكون بسبب اختلاف لون كل كلب ، فأحدهما جسمه باللون الأسود بينما الآخر الموجود علي اليسار لونه فاتح أرقط ، و لعل الفسيفسائي قد قدم لنا كلبين مختلفين في لون الجسم محاولة منه أن يفرق بين جنسهما . كما أننا نراهما يميلان علي بعضهما بطريقة لا تتسم بمظاهر العنف و القتال ، و لكن علي العكس يقترب أحدهما برأسه في نحو نحو الآخر - و الله أعلم - .

و إذا نظرنا إلي أعلى الصخرة الكبيرة ، أو ذلك الجبل المتوسط الحجم ، فسوف نلاحظ مجموعة مختلفة من الطيور*^٢ . و قد لعبت الطيور دوراً أساسياً و بارزاً في حياة المصريين .

*١- تنطبق نفس هذه الأوصاف علي كلب في العصور الفرعونية المبكرة يسمي باللغة المصرية القديمة: " تشسم " *tsm* ، و كثيراً ما صور علي الآثار . و يطلق عليه علماء الآثار المصرية اسم " السلوقي " *Saluki* ، و نقل اسم " تشسم " في الدولة الحديثة إلي حيوان مختلف .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢١٦ .

*٢- الطيور : لمزيد راجع :-جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧-١٦٨ .

و أبلغ دليل على أهمية الطيور في مصر القديمة ، هو استعمالها بشكل واضح و أساسي في الكتابة الهيروغليفية ؛ فهناك أكثر من عشرين علامة تمثل الطيور*^١ في منظر واحد فقط . و من هنا كان لابد للفنان الحريص على تصوير البيئة المصرية بصدق و إخلاص - قدر المستطاع - ألا يغفل عن إبراز عنصر حيوي و هاماً فيها هو الطيور . و أغلب الظن أن من بين الطيور المصورة و هي تطير فوق الصخرة ، كان طائر الشقشاق ، و يجع جايرو ، فقد كان معروفاً أن هذين النوعان كانا يهاجران إلى السودان في حوالي سنة ٣٠٠٠ ق.م.*^٢

و من الطبيعي أن قدماء المصريين*^٣ ، كانوا إذا رسموا صورة مستنقع ، صوروا فيه مجموعة كبيرة من الطيور تطير فوق أعواد البردي ، بين جلودها أعشاش بها طيور جائمة أو أفراخ طيور مذعورة . و الملاحظ أن الفنان قد صور فوق الصخرة ، ثلاثة طيور كبيرة الحجم و تنتمي إلى نوع واحد من الطيور هو البجع ، و قد اهتم بتصويرها بمهارة عالية ، فأيناه يعتني بإبراز منظر جناح البجع تارة و هي طائرة في السماء ، و تارة أخرى و هي تستعد للتحليق فيها .

و علي الرغم من أن الصورة*^٤ التي اعتمدت عليها بشكل أساسي لم تكن ملونة ، إلا أن تدرج الألوان يظهر واضحاً سواء بالنسبة إلى جسم الطائر ، أم بالنسبة إلى منظر الريش في جناحيه و هو يضرب الهواء بهذه الأجنحة .

*١- كمثال علي ذلك ، يوجد مسلة كليوباترا و التي لوحظ عليها كثيراً من الطيور واضحة المعالم .

*٢- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧

*٣- نفسه .

*٤- الصورة التي اعتمدت عليها موجودة في كتاب :-

Ramage , Nancy H. , & Ramage , Andrew , " Roman Art " , (London , 1995)
2nd. edit. , p. 84

و إذا تفحصنا هذه الطيور الثلاثة كل على حدة ، فسوف نجد أحدهما ما يزال فوق الصخرة مباشرة ، وقد فرد أجنحته و ضرب بها الهواء فارتفع جسمه عن الصخرة و لكن ليس بمسافة كبيرة ، فقد بدأ جسمه في اللحظة الأولى من الحركات التحليق . و نرى الأرجل الطويلة و هي ممدودة إلى الخلف ، بينما الجناحان مفردان إلى أعلى و يعتبر كل ذلك عطلات يجسب إتباعها من أجل الطيران في الجو .

أما البجعتان الأخريان ، فمن منظر جسمهما يبدو أنهما كانا فعلاً يحلقان و يطيران في الهواء و هما يستعدان الآن للهبوط فوق الصخرة . فالأولى على اليمين ما زال جسمها يأخذ شكلاً أفقياً مع امتداد عنقها إلى الأمام و كأنه الدقة التي يوجه بها السفينة ، و يقودها نحو الهبوط تدريجياً بسلام فوق الجبل . أما البجعة الأخيرة إلى اليسار ، فهي تأخذ بجسمها شكلاً عمودياً و الرقبة و الرأس متجهين إلى أسفل تماماً ، و لعل ذلك دليل على مدى سرعتها في حركة الهبوط .

نصل أخيراً إلى منظر الصيادين : ἀγρευτής و الذين نراهم يظهرن من خلف الجبل ، و عددهم ستة صيادين . و مع هؤلاء الصيادين ، نرى الأتواس و السهام : KHAON و لعلهم يعتمدون أيضاً في عملية الصيد κυνηγέσιον - في بعض الأحيان - على السيوف : κνυδων . بالنظر إلى هؤلاء الصيادين ، و هم ستة كما سبق القول ، نلاحظ عدة أشياء .

أولاً ، نجدهم يرتدون زياً واحداً هو عبارة عن ثوب أو رداء من التيل (الكتان : linen) ذو لون تقليدي هو اللون الأبيض . و كان الزي عبارة عن وزرة أي نقبة قصيرة لا تصل إلى الركبة بل تكاد تترك العورة فقط ، تاركة منظر سيقانهم السمرء القوية ، واضحة للعيان .

هذا بالإضافة إلى جزء آخر علوي يسر جانباً من الصدر . و الثوب عموماً واسع و فضفاض ، يتيح لهم الحركة بيسر و سهولة .

ثانياً ، فإن اختيار الفنان للون الأبيض للملابس ، كان اختياراً موفقاً غاية التوفيق من جانبهِ . فقد كان هذا اللون هو اللون التقليدي^{١*} ، و الشائع الذي فضله المصريون في ثيابهم ، و أيضاً سكان النوبة العليا ؛ لما له من تناقض مع بشرتهم الداكنة السمراء ، فيزيد منظرهم قوة و صلابة من ناحية ، و من ناحية أخرى يلطف على أجسامهم من شدة وهج و حر الشمس .

ثالثاً ، هؤلاء الصيادون المصورون هنا ، نجد خمسة منهم يحملون معهم أقواسهم مشهورة و متأهبة لإنطلاقة السهام و نراها بوضوح في القطعة الفسيفسائية . بينما الأخير منهم و الموجود في الخلف فلا نستطيع أن نرى بوضوح قوسه ، ربما لأنه ملاصق للجبل ، فتعذرت رؤيته بالنسبة لي ، أو لعل وظيفته كانت تقتصر على حمل جعبة السهام للمجموعة و ليس القوس نفسه - وهذه المهمة لا تقلل من دوره أو أهميته بالنسبة إلي الباقيين - . و قد توصلت إلى هذا الاعتقاد عندما وجدت أن الصيادين الآخرين لا يحمل أيّاً منهم وراء ظهره جعبة للسهام ، كذلك لا نرى لهم حزاماً حول الخصر قد يشبكونها فيه ، و من هنا كان اعتقادي أنه لابد من شخص ما يخصص لحمل السهام فيناوهم منها متى احتاجوا إليها .

أما الخمسة الآخرين ، فيحمل كل منهم قوسه في يده و هو مشهور أمامه ، حتى أنه قد زوده بالسهم أو الرمح نفسه ليكون مستعداً للانطلاق في أية لحظة دون تردد لمجاهة الخطر أو لقنص الفريسة . و بينما هم يحملون الأقواس و السهام ، نراهم يستكملون طريقهم و مسيرتهم نحو الهدف و لا يفتيتون خلف شيئاً ما سواء كان صخرة أم جبلاً .

و لعل هؤلاء الصيادون كانوا متجهين إلى منطقة الجبل الأوسط المرتفع ، لمواصلة إخوانهم الموجودين عند قمة العالية *το' καρά* .

١* - للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٦-٨٧ .

و بالقرب من هذه المجموعة ، يظهر حيواناً يشبه الأسد أو النمر يخرج عليهم فجأة ، من على عينيهم .
هذا الحيوان كتب بجواره اسمه باللغة اليونانية ، و الكلمة المكتوبة هي : *CΦINIA* و نري في القطعة فعلاً هذه الأحرف بوضوح - و لكنني لم أجدها بهذا الشكل بالضبط بالقاموس - و لكن وجدتها تكتب هكذا : *(Σφίγγς) ΣΦΙΤΕ* ، و معناها أبو الهول*^١ " الأنثوي " . و لا عجب في اختيار الصورة الأنثوية لأبي الهول ، فعلى الرغم من أن الفنان يصور البيثة المصرية ، إلا أنه لا يستطيع في بعض الأحيان أن يتجرد من أصله و معتقده و أن يلغي تأثير بلاد اليونان و الحضارة اليونانية عليه كلية ، و من هنا نجد يصور أبو الهول الأنثوي بدلاً من الصورة المذكورة له و التي عهدها الشعب و الفن المصري في عصوره الفرعونية المختلفة . و هكذا عندما أراد تصويره ، غلبت عليه المعتقدات الإغريقية و صوره في شكل أنثى .

*١- هذه الكلمة لها لفظ مذكر هو : *Σφίγγος* ، و الكلمة المؤنثة هي تسمية ظهرت عند هيزودوس ، و كان معناها " سفنكس " بمعنى أبو الهول في شكله الأنثوي .
*٢- أبو الهول : *Sphinx* كثيراً ما ينسب " أبو الهول الغامض " إلى مصر القديمة ، و بهذا تتعارض أسطورتان مختلفتان . إحداهما خاصة بأبي الهول الإغريقي القاسي ، و هو لبوة مجنحة لها رأس امرأة ، و تتكلم بالألغاز بطبيعتها كما يتضح من قصة أوديب ؛ أما الأسطورة الثانية فخاصة بالأسود الإلهية المصرية الدائعة الصيت ، التي أطلق عليها الإغريق أنفسهم كلمة " سفنكس " (أبو الهول) ، و لكنها كانت في الحقيقة ، أسوداً لها رأس فرعون ، و هي ذكور (كما قال هيرودوت نفسه : *Androsphinx*) . و في مصر كان دائماً قوة ملكية صارمة حيال المتمردين ، و تحمي الأخيار .
للمزيد عن أبي الهول ، راجع :

- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢ .

- Rachet , Guy et M.F. , " Dictionnaire de la Civilisation Egyptienne " , (Paris , Larousse , 1968) , p. 239-240 .

- Schmidt , Joel , op.cit. , p. 284

نصل إلى الحيوان الموجود فوق الصخرة نفسها ويشبه الكلب
 المذلل ، وقد كتب اسمه باللغة اليونانية : *ΗΟΜΟΨΤΤΑΥΡΑ* .
 وإن كانت بعض الأحرف غير أكيدة ، ومع ذلك فلم أتمكن من
 العثور عليها بهذا الشكل والجزء الأخير من الاسم : *ταύρα*
 هو في الأصل بمعنى " ثور " إلا أنه بطبيعة الحال لا ينطبق هنا
 على هذا الحيوان . ومع ذلك فمن خلال النظر إليه ، نعتقد
 أنه كلب ذو شكل جميل و لعله كلبه لانتفاء اسمه بحرف
 (*a*) دلالة على المؤنث (في بعض الأحيان) . وتظهر قوائمها
 الرشيقة والذنب المرتفع إلى أعلى ، و انثناء القوائم الأمامية
 بينما الخلفية مفرودة لعل سببه أنها كانت تجري ، أو قد تكون
 قد قفزت في التو على هذه الصخرة . وعموماً فشكلها
 يختلف كل الاختلاف عن منظر الكلبين اللذان سبق رأيناهم
 عند الجانب الآخر من نفس هذا الصف .
 وعلى طرف هذه الصخرة يجلس كائناً حياً يشبه
 الإنسان وهو ملتج الوجه و لونه حمري وتظهر ساقه عارية ،
 ولعله " إنسان الغابة " و ذلك لاختلاف منظره العام عن منظر
 الأشخاص الذين صورهم الفسيفسائي ، سواء عند منطقة وادي
 النيل و دلتاه ، أم عند أعالي النهر في النوبة أو السودان .
 ونجد هذا الإنسان - سوف نطلق عليه هذا اللفظ لشبهه ببني آدم - جالساً
 في وضع مميز ؛ فجسمه مصور بطريقة أمامية *de face* ، بينما
 رأسه مصورة بطريقة جانبية *profile* ، حيث التفت بها إلى
 الجانب الأيسر لينظر إلى الكلبة الموجودة بجواره على الصخرة .
 ومنظر جلوسه هكذا في هدوء و سكون دون أن يشعر بأدنى
 خوف من الحيوان الموجود معه على نفس الصخرة ، يؤكد
 أن هذا الأخير هو حيواناً أليفاً وليس شرساً ، لذلك فلم
 يخف منه الإنسان أو يفر من أمامه ، بل على العكس
 جلس يشاهده في هدوء و تأمل . و جدير بالذكر أن هذا
 الشخص هو الوحيد في القطعة كلها الذي رأيناه ملتج .

و ينتهي هذا الصف مرة أخرى كما بدأ بشجرة أيضاً . وهي هنا شجرة δένδρον طويلة الجذع وتشبه النخلة في طول جزعها وليس في شكلها . والملاحظ أن هذه الشجرة تخرج من وسط الصخور وهي ليست في وضع رأسي مستقيم ، وإنما نراها منحنية وتستند في ميلها على تلك الصخور أيضاً . وتظهر في نهاية ساقها أوراقها الجافة وهي بطبيعة الحال ، من النوع الصحراوي فنجدتها أيضاً قبل نهاية الجذع ، ينبثق منها فرع آخر ويستند بدوره على الصخور . وتختلف هذه الشجرة عن تلك الأشجار التي سبق ورأيناها في الجزء السفلي من القطعة الفسيفسائية ، فالأخيرة كانت تتميز بالحليوية والأوراق الكثيفة والخضرة المهيمنة عليها ، بينما في الجزء العلوي من القطعة ، يغلب عليها طابعاً آخر حيث نباتاته قليلة ومتناثرة .

وبالقرب من هذه الصخرة ، يطالعنا منظر إحدي الزواحف العملاقة وهي عبارة عن ثعبان ضخم وكبير . بلغ من كبر حجمه وضخامته حداً عظيماً إلى درجة أن جسمه يستمر من الصف الثاني إلى الصف الثالث في القسم العلوي من القطعة الفسيفسائية . فبحوار الشجرة نرى في البداية رأسه البيضي الشكل ، وقد فتح فمه لعلفه يستعد لبلع السم ، وعلى الرغم من صغر حجمه نسبياً في القطعة ، إلا أن ذلك لم يمنع الفنان من تصوير عينه بوضوح ، ثم نرى بعد ذلك جسمه المرن وجلده المميز بخطوطه وشكله الذي حباه به الله . ويستمر جسمه الطويل حتى أننا نعود لنشاهده مرة أخرى في الصف الثاني* أمام أحد الأسود .

* ١- الأسد المعني هو الموجود بالصف الثاني من هذا الجزء من الفسيفساء علي اليمين وقد سبق تناوله في نفس هذا المثال .

و أخيراً ، نصل إلى المشهد الأخير و الذي يكون مع نفسه وحدة واحدة مستقلة بذاتها . هذا المشهد يتكون من اثنين من الصيادين ἄγρευτής يتسلقان الجبل العالي نحو القمة : τὸ καρὰ و معهم أقواسهم و سهامهم ، و حولهم في كل مكان الطيور باختلاف أنواعها ، و يبدو أن الصيادين كانا في أعقاب الغزال βόrys صغيرة تفر من أمامهم صعداً إلى الجبل .

فإذا تناولنا كل جزء في هذا المنظر على حدة ، فسوف نشاهد أولاً منظر الصيادين و هم يهيمون في أعقاب الغزال و قد وقف كل واحد منهما شاهراً قوسه ، و مستعداً للتصويب نحو الهدف في ثبات و عزيمة . و نلاحظ مرة أخرى بشرتهم السمراء و التي تتعارض مع ملابسهم الفاتحة اللون و كما نفس ملابس إخوانهم الصيادين - التي سبق تناولنا لها - و تتضح ملامح القوة و التصميم من خلال منظر أجسامهم و الأرجل المفتوحة و التي تدل على روح المغامرة و الإباء .

أما بالنسبة إلى الغزال βόrys فنلاحظ اتساع المسافة بين قوائم الأربع و معني ذلك أنه يبدو سريعاً و لا يكاد يعطي نفسه فرصة للراحة ، أو التلصق في محاولة الهرب من هؤلاء الصيادين . و نرى أمامه مباشرة طائر كبير لعله كان صقراً : γύψ أو γυπός أو نسراً : κερκός و هو يطير نزولاً إلى أسفل ؛ و ربما قصد الفنان من ذلك أن يقول أن أحد الصيادين قد نجح في هدفه و أصاب هذا الطائر بسهمه ، فهو إلى الجبل . و بالقرب من هذه المجموعة ، نشاهد بجمعتان واحدة بيضاء اللون ، و الأخرى لونها بني ، و قد تكون في الأصل بجمعة واحدة فقط و لكن أراد الفنان أن يثبت براعته فأضفى لها خيالاً على جدار الصخرة ، فظهر وكأنه بجمعة ثانية . و عموماً يظهر طول عنق البجمعة و ريشها المنفوش حول جسمها مع سيقانها الطويلة ، و الرفيعة .

و ظهور كل هذه الطيور $\delta\rho\nu\iota\varsigma$ و هي تخلق في السماء
 $\sigma\upsilon\rho\nu\nu\alpha\nu\omicron\varsigma$ في أعلي القطعة الفسيفسائية ، ليس بالأمر المستغرب ، فقد
انتشرت الطيور وسط الزروع الخضراء و الأزهار*^١ ، أما بالنسبة
إلى الطيور الجارحة فكانت تعيش فيما بين حدود الصحراء
الصخرية و ضفاف النيل - و منها الصقر الملكي و العقاب*^٢ ، و الصقر
 $\kappa\iota\rho\kappa\acute{o}\varsigma$ أو $\alpha\epsilon\tau\omicron\varsigma$ و الحداة ، و النسر $\alpha\acute{\iota}\gamma\upsilon\pi\iota\omicron\varsigma$ و البومة $\gamma\lambda\alpha\upsilon\kappa\acute{\iota}$.
و لعل ظهور الطيور الجارحة و هي تخلق فوق مسرح الأحداث ،
كان أمراً طبيعياً لكونها في انتظار فريسة تقتنصها أو بعض
من بقايا صيد ينجح أحد الصيادون فيه .
و جدير بالذكر ، أن الفنان كان واعياً إلى درجة كبيرة إلى
نوعية الطيور الموجودة في وادي النيل و دلتاه و التي عاشت
مع المصريين جنباً إلى جنب في حياتهم ، و ذلك على
عكس الطيور التي رأيناها في الجزء العلوي من الفسيفساء .
ففي حين أن طيور الجنوب (مصر العليا ثم السودان) كانت طيوراً
جارحة ، نجد أن طيور الوادي و الدلتا كانت طيوراً مستأنسة مثل
البط ، و طيور الأوز : $\kappa\upsilon\kappa\nu\omicron\varsigma$ ، و أبي منجل : $\iota\beta\iota\varsigma$ و غيرها . . .
و هذا إن دلّ على شيء في النهاية ، فإنما يدل على أن البيئة
المصرية هي بيئة هادئة ، و مسالمة ، و تسودها السكينة ، و قد
سعي فيها المصري بصفة عامة و الفلاح بصفة خاصة
على الانتفاع بالبيئة من حوله و محاولة جعلها في خدمته
دائماً و لكن في سلام . و كان الإنسان المصري مغرمًا -
على ما يبدو - بالطيور على اختلاف أنواعها ، حتى أننا رأينا
يشيد أبراجاً للحمام فظهرت في شكل مباني ضخمة مستقلة
بذاتها و ليس كما تقام في عصرنا الحديث من الطين المخصص .

*١- جورج بوزنو وآخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧

*٢- العقاب : تنجسد فيه الربة نجبت .

و أخيراً بعد هذا الوصف التفصيلي لهذه القطعة
الفسيفسائية ، نستشر معها مدي عظمة نهر النيل العظيم و الدور
البارز الذي لعبه ، ليس فقط في حياة المصريين وحدهم ،
و لكن أيضاً في حياة مختلف الفنانين سواء كانوا مصريين أم
كانوا أجانب عاشوا على أرض مصر أو خارجها و سمعوا عنها .
إن هذه القطعة تعتبر من أكثر الأعمال تعبيراً عن واقعية
الحياة و مظاهرها المختلفة على امتداد العصرين اليوناني ، ثم
الروماني في مصر .

و بالنسبة إلى تأريخ القطعة ، نجد أن العالم رستوفتزف يتفق
مع العمالة الأثرية إم . أي . بلاك^{١*} في اعتقادها أن " فسيفساء النيل و السمك "
من باليسترينا - كما تطلق عليها - ترجع في أصولها إلى العصر
الهلينستي و ليس العصر الروماني . و ربما تكون قد نفذت بعد ذلك
في أي وقت بين فترتي حكم كل من سولا و هدریان .
أما بخصوص الموضوع ، فهو هليلنستي الروح و الطابع ، أي أن
الأصل يرجع إلى الفترة الأولى من العصر البطلمي ، أما الصورة المحفوظة
التي وصلت إلينا فترجع إلى العصر الهلينستي المتأخر^{٢*} .
و يضيف رستوفتزف أن هناك تشابهاً بين هذه القطعة و بين
ما كتبه إيليانوس : *Aelianus*^{٣*} في كتابه " عن طبيعة الحيوانات "

١* - Rostovtzeff . M . , " The Social & Economic History of the Hellenistic World " (Oxford , 1940) , Vol. I. p. 318 .

٢* - رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، ص. ١٨٦ ، ج. ٢ .

٣* - إيليانوس : *Claudius Aelianus* (ولد حوالي ١٧٠م . و حتى ٢٣٥ م .) و قد اشتهر باسم
إيليانوس من براينستي حيث كان يشغل وظيفة *pontifex* . و من أشهر أعماله :

(١) " عن طبيعة الحيوانات " = *De Natura Animalium* = *ἡ φύσις τῶν ζῴων* و يتناول عالم الحيوان
(٢) " التاريخ المتنوع " = *Varia Historia* = *ποικιλῆ ἱστορία* و يتناول حياة الإنسان و تاريخه
(٣) *ἑπιστολαὶ ἀγροικικαὶ* عبارة عن مجموعة من التمارين التي تتناول الأسلوب في شكل

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 18

خطابات . راجع :

و بين القطعة و ذلك الإفسريز من المقبرة الهلنستية من ماريسا*^١.
و كل ذلك يؤكد أن فسيفساء باليسترينا ترجع في أصولها إلى
العصر الهلنستي ، و لعلها كانت دراسة مصورة لحديقة الحيوان .
و استعراضاً لبعض الآراء الأخرى أيضاً ، نجد الكاتب
برتيلي*^٢، يؤكد أنه أغلب الظن أن هذه القطعة النيلية
نُفذت بواسطة فنان سكندري من القرن الأول ق.م.

أما بالنسبة إلى تقنية العمل في هذه القطعة ، فنجد أن
الأشكال المختلفة سواء كانت طيوراً، أم نباتات ، أم أشخاصاً
عديدة ، أم حيوانات ، فكل ذلك جُمع مع بعضه على ما
يسمى *tegula* صغيرة من ٤٦×٥٥ سم. و ذلك كمحاولة لتقديم صورة
كبيرة على لوح صغير*^٣.

لقد كان تصوير الحيوانات الغريبة و الفريدة من نوعها ، و تلك
ذات " العيون الزرقاء " ، و التي صنعت من مادة " لايس لازولي "
Lapis - Lazuli كانت تنتشر في مصر ، و كانت تملأ المنظر المصور
و تؤكد علي أفكار و معتقدات الجغرافيين السكندريين*^٤.

إن فسيفساء باليسترينا ، علي الرغم من كونها تمثل
منظراً طبيعياً واحداً ، إلا أنها كانت تحتوي بدورها داخل
هذا المنظر الواحد علي عدة مناظر صغيرة تخدم المنظر العام.

- *١- كان إفريز الصيد هذا يكون جزءاً من التصوير الزخرفي لما يعرف باسم : *hypogaeum*
هلينستي ، و يقع بالقرب من مدينة ماريسا : *Marissa* - إحدى مناطق السيطرة و النفوذ البطلمي
في إيدوميا : *Idumaea* - (سيطرة البطالمة علي فلسطين) . المنظر الرئيسي بالإفريز يعكس مجموعة
مختلفة من الحيوانات ، أغلبها إفريقية بعضها حقيقي و البعض الآخر أسطوري . و كل حيوان
موجود بجواره اسمه ، مدون أعلاه راجع: Rostovtzeff, M., op.cit. , Vol.1, p.520, pl. LVIII.
*٢- Bertelli ., Carlo ., " Les Mosaiques " , (Bordas , 1993) , p. 22-3 .
*٣- Daszewski , W.A., " Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and early
Roman period " , (Mainz , 1985) , p. 137
*٤- Bertilli. Carlo., op.cit. , p. 22-3 .

و كان الفنان في ظل المنظر الرئيسي آلا و هو البيئة النيلية المصرية نجده و قد تحرر بفكره و فنه و أصبح عمله يشمل كل ما تمت لنهر النيل بصلة ، سواء في ذلك منظر النيل نفسه ، و ما عليه من مخلوقات و حيوانات ، كذلك طبيعة الحياة علي جانبي الوادي . و قد كان وجود تبليطاً فلسفياً كبيراً ، يحتوي بدوره على عدة مناظر أصغر و مختلفة تكون كلها في النهاية وحدة واحدة مع بعضها البعض ، كان ذلك سمة انتشرت في العصر الهلنستي . و كان الفنان أراد تقديم صورة كبيرة على لوح صغير نسبياً^{١*} . و بعد التعرف على الآراء المختلفة ، اعتقد أن هذه القطعة الفسيفسائية ترجع في الأصل إلى الفترة الأولى من العصر البطلمي ، إلا أنها فقدت ، ثم صنع منها بعد ذلك نسخة أخرى هي التي وصلت إلينا و محفوظة الآن في المتحف الوطني للآثار في باليسترينا و ترجع إلى العصر الهلنستي المتأخر - كما ذكر برتيللي الذي أرخصها بالقرن الأول ق.م. أي أواخر العصر الهلنستي ، و لم يكن قد وصل بعد إلى بداية العصر الإمبراطوري ، و مثله في ذلك مثل الزوجان راماج^{٢*} و اللذان ذكرنا أنه مثلاً صنع في العصر الجمهوري ، و كما سبق الإشارة إلى قول بليني أن الأرضيات الفسيفسائية كانت تقام على شرف سولاً ، و أن واحداً منها وضع في هذا المكان . و لعل تأريخه بالفترة المتأخرة من العصر الجمهوري هو الذي دعا البعض إلى الاعتقاد بأن هذه القطعة من العصر الروماني الإمبراطوري . و تؤكد الباحثة أوجيني سترونج^{٣*} ، أنه ليس هناك من سبب يدعو إلى تأريخ القطعة بالعصر الهلنستي ، أو حتى عصر

Daszewski . W. A. , op.cit. , p. 137 .

-١*

Ramage . Nancy H. , & Ramage . Andrew , , op. cit. , p. 84-5

-٢*

Strong . Eugenie , op.cit. , Vol. II . p. 31 .

-٣*

أوغسطس ، فالموضوع المصور مصري صرف يتناول الحياة على ضفاف نهر النيل ، ويؤكد على تغلغل البيئة المصرية وعاداتها في أواخر العصر الجمهوري .

و بالنسبة إلى التقنية المتبعة في هذه القطعة أيضاً ، فهي من نوع *Lithostrata* والتي تحدث عنها بليني* في كتابه ، وقال أنها مصنوعة من مكعبات صغيرة جداً : *tesserae* وكانت من الحجر ، والزجاج ، والفخار ، وهذه المواد مجتمعة مع بعضها هي ما أطلق عليه الرومان اسم *tesserae* "مواد صانع الفسيفساء الرئيسية" .^{٢*}

وقد أصبحت هذه المكعبات شائعة في إيطاليا في عصر الدكاتور سولا ، وكان هو نفسه المسئول عن وضع مثل هذه الفسيفساء في براينسي ، وهذا هو السبب الذي دعا بعض الدارسين والعلماء إلى اعتبار الفسيفساء النيلية هي خير مثال للفسيفساء ككل من عصر سولا و بالتالي أرخوها بعام ٨٠ ق.م . و جدير بالذكر أنه إذا كان هناك بعض الحيوانات التي لم أشر على اسمائها بالقاموس ، فلعل ذلك مرده إلى وجود بعض الحيوانات الأسطورية في الجزء العلوي من القطعة ، على عكس الجزء السفلي الذي تميز بالواقعية إلى حد كبير .

وقد لجأ الفنان إلى عمل فواصل بواسطة الجرز النيلية الصغيرة وذلك لإعطي عمقاً في المنظور وذلك علي الرغم من فشله في تحقيقه في واقع الأمر فما صوره في الجزء الأمامي كان بنفس حجم الوسط و نفس حجم الخلفية . و استخدم المنحنيات للتغلب علي هذه المشكلة .

و مع ذلك تظل هذه القطعة عظيمة في موضوعها ، و شائخة في أسلوبها .

Pliny ., op cit., 36.¹⁸⁹

-١*

Ibid p 205 .

-٢*

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء بيرجي إيتروريا:

من أشهر الاتجاهات التي ظهرت في أواخر العصر الجمهوري و بدايات العصر الإمبراطوري ، نوعاً من الفسيفساء تميز بقلة استخدامه للألوان المتباينة ^{١*}، فكان يكشف في البداية بلونين فقط في القطعة ، و مع ذلك كان له رونقاً خاصاً به . و بعد ذلك بفترة ، وجد أن اللونين المستخدمين في العمل كانا متضادين ، و كانت الغلبة دائماً لاستخدام اللون الأسود على الخلفية البيضاء . و لعل من أمتع الأمثلة و أبرزها بالنسبة لتلك الفسيفساء المستخدمة للونين فقط ، قطعة تليط كانت تغطي أرضية ، و قد عثر عليها بالقرب من مدينة " سانتا سيفيرا " *Santa Severa* و التي كانت تعرف قديماً باسم " بيرجوس " *Pyrgos* أو " بيرجي " *Pyrgi* ^{٢*} في إيتروريا ^{٣*}.

Blanchet , Adrien , op.cit. , p. 40-1 .

١*

٢* - بيرجوس : تعددت الأسماء التي أطلقت علي هذه المدينة ، فمنها : بيروجيا " *Perugia* " ، بيرجي " *Pyrgi* " ، بيرجوس " *Pyrgos* " ، بيروزيا " *Perusia* " و هي في الأصل مدينة قديمة جبلية تقع في إيطاليا، و تحتوي علي أسوار و مقابر أثروسكية. في عام ٢٩٥ ق.م.، حاربت بيروجيا ضد روما و لكنها انهزمت و وقعت علي معاهدة للصدقة . و قد ظلت بعد ذلك وفيه لهذه المعاهدة .

و في عام ٤١ ق.م. دخلها أوكتافيان ، ثم سميت في عصر أوغسطس باسم : *Augusta Perusia*

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1148

٣* - إيتروريا : هي إقليم قديم في إيطاليا ، و تتفق حدوده اليوم - تقريباً - مع إقليم توسكاني حالياً. و يشمل إقليم إيتروريا المنطقة الواقعة غربي السلسلة الرئيسية لجبال الأبين فيما بين نهري الأرنوس و التير . و قد سيطر الأتروسكيون علي هذا الإقليم منذ أوائل القرن الثامن ق.م.، و أقاموا الكثير من المدن في أرجاءه ، مثل تاركونيا : *Tarquini* ، قايري : *Caere* ، و فولقي : *Vulci* علي الساحل . أما المدن التي أنشئت في الداخل ، فكانت أحدث عهداً مثل : فيبي : *Veii* ، و بيروجيا ، و أرترزو : *Arezzo* و كان الرومان يسمونهم الأتروسقي *Etrusci* أو *Tusci* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.560-1

المنظر العام :

كانت هذه القطعة من الفسيفساء تصور في منتصفها اثنين من الملاكمين : *gladiatores* . و يحمل الفائز منهما اسم نيلودوروس : *Neilodorus* . و حول هذين الملاكمين ، تظهر مجموعة من الأقزام *Pygmies* يزاول كل منها أمراً مختلفاً عن الآخر . فهناك مجموعة من الأقزام مشغولة بعملية صيد فرس النهر : *ἵπποπόταμος* ، و مجموعة أخرى تصيد العصافير : *ὄρνις* ، بينما البعض يقود حملاً : *κίλλος* محملاً بأواني الأمفورا : *ἀμφοραί* .

التقنية :

اعتمد الفنان على طريقة التضاد ، بمعنى أنه استخدم قطع الفسيفساء ذات اللونين الأبيض والأسود فقط دون بقية الألوان ، فجعل الملاكمين مصورين بقطع الأحجار الفسيفسائية السوداء ، و ذلك على خلفية باللون الأبيض . و من هنا كان أهم ما يميز هذا العمل هو عنصر الظلال الداكنة ، و ربما كان ذلك محاولة جادة من الفسيفسائي لتقليد ما كان متبعاً في فن التصوير الحائطي .

و على الرغم من عدم تمكني من توفير صورة لهذا المثال ، إلا أنني لم استطع إغفاله أو التغاضي عنه ، و ذلك لأن أهميته تكمن في كونه يثبت مدى تأثر الفنان الروماني بصفة خاصة ، و الرومان بصفة عامة بالبيئة المصرية ، و غرامهم بها و شغفهم بعناصرها المتنوعة كالأقزام مثلاً ، بمخاضة في ذلك الوضع الخصب الذين اشتهروا به ، ألا و هو عملية صيد فرس النهر . لذلك لم يكن بالأمر المستغرب أن يرفقوا مناظراً من الحياة المصرية كإطار زخرفي حول مشهد روماني صرف كمشهد الملاكمين .

لمحات عن القطعة :

كان للمكان الذي عثر به على قطعة الفسيفساء هذه ، أثره في مساعدتنا على فهم و دراسة هذا النموذج .
ففي بداية القول ، فإن فسيفساء بروجيا صورت كموضوع رئيسي اثنان من الملاكمين . و يعتبر ذلك أمراً طبعياً بخاصة إذا علمنا أن الديانة الأتروسقية كانت تتسم بطابعي القسوة و العنف اللذان ميزاها عن المذاهب الدينية الإغريقية و الإيطالية^{١*} .
و يتضح هذا الطابع في عدد كبير من المناظر المصورة بالألوان علي جدران المقابر الأتروسقية .

فكانت هذه المناظر تصور أوجه من العذاب التي يلقاها الموتى من الأرواح الشريرة في العالم الآخر . و كسباً لود هذه الأرواح و إرضاء لها ، و كذلك تكريماً للموتى و ضماناً لاستمتاعهم في العالم الآخر بحياة راضية يخلدون فيها ، كان الأتروسقيون يقدمون ضحايا بشرية في مناسبات الوفاة . و كانت العادة الشائعة لقتل هؤلاء الضحايا هي إقامة مبارزات في هذه المناسبات يقتل فيها المتبارزون بعضهم بعضاً . و قد كانت هذه المبارزات الدموية هي النماذج التي أوحى إلى الرومان بمبارزات المجالدين : *gladiatores* الجنائزية .

و على الرغم من أن الموضوع الرئيسي روماني ، إلا أن الفنان لم يستطع أن يتخلص من تأثير البيئة المصرية عليه .
فكما سبق القول ، فإن غموض و سحر مصر كان بمثابة عشقاً و غراماً تغلغل في نفوسهم لدرجة أنهم كانوا يتلهفون إلى تصوير هذه الطبيعة في أعمالهم ، و إيجاد مكان لها على حوائط منازلهم و قصورهم فتكون جزءاً هاماً من حياتهم اليومية .

*١- إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، (مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣) الجزء الأول ،

و إذا وصلنا إلى مناظر البيئة المصرية ، نجد أن الفنان هنا ،
وقد اختار عنصراً واحداً رئيسياً بالنسبة له وهو تصوير
الأقزام^{١*} في عدة مشاهد مختلفة من حياتهم اليومية .
فبعضهم كان منهمكاً في عملية صيد فرس النهر ، والبعض
الآخر كان يصطاد العصافير - ولعلها طيور الكراكي التي اشتهروا
بصيدها - وآخرون يقودون حملاً بأواني الأمفورا .
لقد كانت المناظر الطبيعية في النوبة و أعالي النيل
بأقزامها ، و وحوشها الغريبة موضوعاً طريفاً شدد المصورين
الكاريكاتوريين المولعين بإبراز المفارقة بين قامات الأقزام القصيرة
وأجسام الصيادين المشوهة ذات الرؤوس الضخمة و السيقان النحيلة
و بين الضخامة الرهيبة للحيوانات الضارية^{٢*} . [صورة ١٦]

١* - الأقزام : *Pygmies* ، جاء أول ذكر للأقزام في الأسطورة السادسة (حوالي سنة ٢٣٧٠ ق.م)
فقد أحضر الرحالة حرخوف قمزاً معه عند عودته من رحلته إلى الجنوب ، و هو عمل لم يحدث له
غير مثل واحد قبل ذلك بقرن ، في عهد الملك إسي . ذكر هذا القزم في النصوص المصرية باسم
" دنج " ، و يقابلها باللغة الحبشية كلمة بمعني " قزم " . و لا شك في أن مجيئه إلى مصر كان حدثاً
بارزاً ، كما يتضح من خطاب كبه الملك الصغير " ببي الثاني " إلى حرخوف ، يقول فيه : " أسرع
بالجئ فوراً بالسفينة ، إلى البيت و أحضر معك القزم الذي جئت به من الأرض التي في نهاية الدنيا ،
حياً و سعيداً و بصحة جيدة ، ليقوم برقصات الإله و يتمتع سيدك . و إذا ما ركب السفينة ، لاحظ
أن يحيط بمقصورته أناس موثوق فيهم ، و راقبه عشر مرات أثناء الليل ، لأن جلالي يريد أن يري هذا
القزم أكثر من جميع كنوز سيناء و أرض البخور " .

بعد ذلك بوقت طويل ، انتشرت الأسطورة في حوض البحر المتوسط تصور الأقزام يقاتلون الكراكي
و يتضح ذلك عمماً من لوحات الفسيفساء الهلينستية و الرومانية و من نماذج التصوير الحائطي .

في عهد الدولة القديمة لم يكن الأقزام سوي راقصين يحيون إله الشمس بالعابهم وقفزاتهم البهلوانية .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص . ٣٠

٢* - ثروت عكاشة ، " الفن الروماني " ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣) ، جـ ١ ، المجلد
الثاني ، ص . ٥١٦ - ٥١٧ .

فأصبحت عادة ، أن تُرى الأقمزام هنا وهناك على شواطئ نهر النيل العظيم وفي القوارب ، وهم يطاردون التماسيح *κροκοδείλος* ، وأفراس النهر *ἰπποπόταμος* بشجاعة ملحوظة .
وبالنسبة لصيد الطيور ، فقد اشتهر الأقمزام بصيد طيور الكراكي بوجه خاص ، وهي طيور كثيرة ما صورها المصريون في العصور المبكرة جداً .
وهناك رسماً*^١ على مصطبة " ما-نفر " بسقارة*^٢ ، من الأسرة الخامسة*^٣ ، يصور طيور الكراكي*^٤ . [صورة ٢٥] .
و يتميز طائر الكركي : *grus* بالسيقان الرفيعة والطويلة .

-
- *١- رسم لطيور الكراكي : هذا المثال محفوظ في متحف برلين ، ألمانيا . راجع كتاب :
- جورج بوزنز وآخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ .
*٢- سقارة : تذكر قصص التاريخ العربية أن سقارة هو اسم قبيلة بدوية عاشت بتلك القرية في العصور الوسطى . وتقع سقارة على مسافة ٢٨ كم. جنوبي القاهرة ، وكانت عبارة عن جبانة فسيحة الأرجاء يبلغ طولها حوالي ٤,٥ من الأميال .
و لقد صار " سهل الميماوات " هذا حافظاً لشعائر العصور القديمة و مزاراً عظيماً للسياح القادمين لزيارة مصر . وتضم هذه المنطقة العديد من الآثار القديمة مثل المقابر الملكية الخاصة بالأسرة الأولى ، و هرم زوسر ، و المصاطب الجنزية . للمزيد ، راجع :
- جورج بوزنز وآخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٧ .
*٣- الأسرة الخامسة : (تقريباً من ٢٩٦٠-٢٨٣٠ ق.م.) ملوكها هم : أوسر كاف - ساحورع - نفر إير كارع - شبس كارع - ني أوسر رع - منكاحور - جد كارع اسيسي - أوناس .
للمزيد راجع :
- محمد عبد اللطيف محمد علي ، " تاريخ مصر الفرعونية " ، الإسكندرية ١٩٨٧ ، ص. ٨٨-٩١ .
- أحمد حسين ، " موسوعة تاريخ مصر " (مطبوعات الشعب ١٩٨٣) ج. ١ ، ص. ٥٢-٥٥ .
- جيمس بيكي ، " الآثار المصرية في وادي النيل " ، ترجمة لييب حبشي و شفيق فريد ، (القاهرة ١٩٩٣) ج. ١ ، ص. ١٩ .
*٤- طيور الكراكي : Crane يعرف أيضاً باسم طائر " الغُرْنُوقُ " اسمه اللاتيني : *grus* .
و يتميز هذا الطائر بطول سيقانه إلى حد كبير ، كما أن له عنقاً رفيعاً و عالي .

دراسة تحليلية للقطعة :

على الرغم من عدم استطاعتي العثور على صورة لهذا المثال، إلا أنني لم أستطع أن أتغاضي عنه ، و مع ذلك فمن خلال المراجع التي تناولته بالوصف ، أو أشارت إليه في بعض الأحيان ، إلا أننا نجد عدة عناصر تميزه .

أولاً : التأثير المصري ، وهو كما سبقت الإشارة يبدو واضحاً تمام الوضوح في هذا العمل ؛ سواء من خلال ظهور الأقزام ، أم من خلال تلك العناصر المصاحبة لهم كصيد فرس النهر ، و طيور الكراكي .

ثانياً : الشعور الروماني ، و يتمثل في وجود الملاكيسن ، وهو موضوعاً اشتهر الرومان بتصويره نظراً لحبهم للرياضات العنيفة . و كأن الفنان حاول أن يجمع بين خصاله ، و طباعه ، و بين البيئة التي أغرم بها ، ألا وهي البيئة المصرية الساحرة .

﴿٥٥﴾ فسيفساء "معركة السمك":

يأتي هذا المثال من مدينة بومبيي بإيطاليا^{١*}، وهو عبارة عن قطعة فسيفساء تصور مجموعة متنوعة من الأسماك، لذلك أدرجت تحت مسمى شهير هو "فسيفساء السمك". وقد عثر على هذا النموذج في منزل رقم (٨)^{٢*}، ويرجع إلى القرن الثاني ق.م.، وهو محفوظ حالياً تحتحف الآثار في نابولي^{٣*}. والقطعة مربعة الشكل و يبلغ طول ضلعها ٠,٦٢م^{٤*}. وهناك من يذكر أن أبعادها هي ٩٠×٩٠سم^{٥*}. و كما سبق القول، فإن فسيفساء السمك كانت أمراً شائعاً في مدينة بومبيي - و سبق وأينا مثالاً مثابهاً من منزل فاون - . [صورة ٢٦]

١* Pollitt, J.J. , op.cit., p. 223-4 . ill.239, p.224 .

٢* - منزل ٨ : لم استطع العثور على أي معلومات عن هذا المنزل .

٣* نابولي : كان الاسم اللاتيني لهذه المدينة هو *Neapolis*، ثم تحولت الآن إلى نابولي . وقد أسست بواسطة المستعمرة اليونانية القديمة كوماي : *Cumae* عام ٦٠٠ ق.م. في منطقة خصبة . ونظراً لأن الفترة الأولى من تاريخها كانت غامضة ، لذلك فإن بعض الكتاب يزعمون أن اسمها الأصلي هو بارثينوب : *Parthenope* . و في عام ٤٢٥ ق.م. أصبحت نابولي المركز الثقافي اليوناني في إقليم كمبانيا . أما في العصر الجمهوري ، فقد سيطرت بوتولي *Puteoli* علي نابولي ، ثم أصبحت في عصر شيشرون بمثابة : *municipium* (هو أحد من أشهر المعاهد الرومانية في القانون الإداري) حيث ازدهر بها فرجيل و آخرون و نهلوا من الثقافة الهلينية . و حتى بعد أن تحولت إلى مستعمرة رومانية ، إلا أنها احتفظت بدور العلم و لغتها اليونانية حتى أواخر العصر الإمبراطوري .

للمزيد راجع : - The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 1031-2

- Petit Larousse Illustre' , 1984 , op.cit. , p. 1545 .

٤* Pollitt.,J.J. , op.cit. , p. 223-4

٥* Ramage. , & Ramage .op.cit. , , p. 4

و بالنسبة إلى قطع الفسيفساء المصورة للأسماك و هي تسبح في مياه البرك و البحيرات المائية^{١*}، نجد أنها قد انتشرت في العصر الجمهوري و استمرت في فترة الحكم الإمبراطوري . و قد كان الغرض من هذه النماذج هو تصوير الأسماك بصورة ثابتة و دائمة ، في بيئتها البحرية . و قد عثر على نماذج عديدة في شعبي أنحاء إيطاليا سواء في مدنها الساحلية ، أم الداعلية^{٢*} .

الوصف التفصيلي للقطعة :

عرفت هذه القطعة الفسيفسائية باسم " معركة السمك " و هي تصور إخطبوطاً *ὀκτώπους* يقتصص عدوه آلا و هو جرارد البحر : *homarus* ، و يظهر حولهما مجموعة متنوعة من الأسماك المختلفة الأحجام و الأشكال ، و تظهر و هي تفر خائفة في شتى الاتجاهات . و ربما كان لهذا النوع من الفسيفساء مغزى ديني ، هو الذي أدى إلى انتشار و شعبية هذه النوعية آلا و هي تصوير الأسماك . و إذا نظرنا إلى القطعة الفسيفسائية ، سوف نجد بشكل عام وجود تباين في الأنواع المصورة ؛ فهناك ثعبان البحر : *anguilla* ، و سمك الشفنين البحري : *radius* ، و سمكة ذئب البحر : *bass* ، و سمكة القد ، و سمكة اللوت : *macer* ، و برغوث البحر : *καρίξ* ، و العقرب (أبو حلمبو) : *κάρκινος* ، و غيرها من الأنواع الأخرى . و يشبه هذا العمل ، لوحة للفنان المعاصر " خوان ميرو " ^{٣*} تحمل اسم " الكائنات البحرية " و نفذت بالفسيفساء أيضاً .

Strong. Eugenie , op.cit. , Vol. II ., p. 31 .

١*

Strong. Eugenie ., op.cit. , Vol. II. , p. 31 .

٢*

٣*- ثروت عكاشة ، " الفن الروماني " ، ج(١٠) ، > التصوير < ، ص. ٥٥٤-٥٥٥ .

و تعكس قطعة " خوان مبرو " نفس السمات التي نراها في قطعة بوميبي*^١ ، و تعكس الحياة الغامضة التي تسود أعماق البحار الخاضعة لقانون الغابة ، فهذا الإخطبوط في منتصف اللوحة يلف بأذرعه الرهيبة جرادة البحر ، و يعتصرها بعنف و ضراوة . و في أدنى اللوحة نرى سمكة كبيرة تفتح فمها لإلتهمام سردين صغرة لا تملك الدفاع عن نفسها .

و لا جدال في أن المصور قد وفق في الإيحاء بنبض الحياة و الحركة في جميع أنحاء اللوحة .

و بنظرة متأنية ، نرى أن القطعة تمثل عالماً واسعاً و كبيراً، مستقلاً بذاته ، هو عالم البحار بأسراره ، و غموضه ، و قوائمه .

لقد لعب الإخطبوط الدور الرئيسي في هذا العمل ، حيث ظهر في منتصف القطعة و كأنه البطل الذي لا يقهر و هو يحاول الفوز على عدوه جرادة البحر ؛ فيقتصرها لتكون له الغلبة.

و قد استخدم الفنان القطع الفسيفسائية الدقيقة في إنجاز هذا النموذج ، فظهر جسم الإخطبوط باللون الفاتح ، و قد راعى الفنان أن يصور جسمه بدقة فبدت رأسه المستديرة و كأنه يرتدي قبعة دائرية فوق رأسه ، ثم ظهرت أرجله المتعددة و المنتشرة حول جسمه و هي تتحرك بسرعة و سهولة ليلفها حول الضحية ، فلا تجد منه مهرباً .

و قد تشابكت أرجله مع بعضها البعض في عملية الصيد هذه و هو يحاول اقتناص الجرادة ، و نجد أن الفنان و قد برع في تصوير هذه الأرجل؛ فصورها ببيضاء اللون مع خط بني عند حرف كل منها ، حتى أطرافها لم يغفل أن يصور في نهايتها الطرف اللولبي ، و كل ذلك لتظهر في نهاية الأمر قريرة الشبه جداً من الطبيعة . أيضاً رأينا عينييه المستديرتين و كأنهما شبكة رادار .

*١- ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ج(١٠) ، المجلد الثاني ، " التصوير " ص. ٥٤٥-٥٥٤ .

و ظهور الإخطبوط بهذه الطريقة ليس بالأمر المستغرب ،
فالإخطبوط*^١ أو السمك الشيطان ، كما يطلق عليه في كثير
من الأحيان ، هو كائناً بحرياً ضخماً و مرعب*^٢.

و السبب في شهرته تلك أنه مفترس جداً و خطير ، لأنه
يمكن أن يلف أرجله : *wrap* أو أطرافه : *tentacles* حول فريسته ، ثم
يسحبها إلى أعماق البحار . و إذا كان الفنان قد اهتم
بإظهار عيني الإخطبوط بهذا الشكل و تلك العناية في إبرازها
واضحة و أساسية في وجهه ، فلعل ذلك يوضح لنا أنه حتى
في ذلك الوقت المبكر ، كان الفنان خبيراً بهذا الكائن ، و عليمًا
بخصائص حياته ، فليس كل الناس يعلمون أنه من العبيث
قطع أرجل الإخطبوط ، و أنه عوضاً عن ذلك ، فلا بد من
طعنه بين عينيّه ، و هذه الطريقة من شأنها أن تقتله فوراً .
و من بين أرجل الإخطبوط و تشابهها مع بعضها ، تظهر
الضحية و هي جرادة البحر *homarus*.

و بالنظر إلى هذه الأخيرة ، نجد اختلاف ألوانها عن لون
الإخطبوط ، فقد استخدم الفنان هنا اللون البنّي المائل إلى
الذهبي مستعيناً بقطع فسيفسائية صغيرة جداً ذات لون أبيض
و أسود لتشكيل جسم الجرادة ، حتى ظهر في نهاية الأمر
طبيعي في شكله . و نرى أيضاً أقدام الجرادة الرفيعة ، و رأسها
و ما به من شعيرات تشبه الشوارب .

*١- الإخطبوط : *Octopus* أو *Ὀκτώπους* كلمة معناها "ثمانية أرجل" .

ينتمي الإخطبوط إلى طائفة من قبيلة الرخويات : *Mollusca* تسمى الرأسقدميات *Cephalopoda* ،
وهذه الكلمة الأخيرة تعني أن الأذرع المجهزة بها هذه الحيوانات ، تقع في حلقة الرأس .
للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، البحار و المحيطات ، (شركة إتمام النشر و التسويق ، بيروت ، ١٩٨٥) ص.

. ١٠٦

*٢- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦-٧ .

يظالعنا بعد ذلك ، مشهداً آخر يكاد يكون مستقلاً بذاته . هذا المشهد هو عبارة عن سمكة كبيرة تفتح فمها استعداداً لالتهام سمكة أخرى صغيرة تبدو كسمكة السردين . و السمكة الكبيرة هي - كما يبدو من منظرها - سمكة ذئب البحر bass ، و تتميز هذه السمكة بالجسم الفضي ، و الزعانف القوية ، و النعم الكبير ، و لعله يظهر هكذا مفتوحاً دلالة على استعدادها لاقتناص سمكة السردين و إلتهاهما . و قد أهتم الفنان بتصوير جسم السمكة و القشور التي تغطي جسمها ، كذلك منظر عينيها و هي تراقب فريستها .

و اختلاف لون قطع الفسيفساء هنا عن تلك التي استخدمت في الإخطبوط و الجرادة هو أبلغ دليل على براعة الفنان و تفهمه لأنواع الأسماك المختلفة .

أما بالنسبة للفريسة ، فقد كان الفنان موفقاً في اختياره غاية التوفيق ، و ذلك عندما انتقى سمكة السردين : *Sardina Pilchardus* لتكون هي الضحية .

فسمكة البلشار أو السردين*^١ - و هو الاسم الأكثر شيوعاً - كانت من الأسماك المعروفة في البحر المتوسط .

و في منتصف اللوحة ، نرى أيضاً ثعباناً بحرياً : *anguilla* بجلده المميز و تدرج الألوان المستخدمة فيه لتعكس جلده الأرقط .

و اعتنى الفسيفسائي باظهار حذقة العين المستديرة ، مع فتحتي الأنف ، و يتميز الثعبان بكون لونه أصفر بنيّاً ، و جلده ناعم ، و هو يظهر و هو يسبح في حركة متموجة و متعرجة*^٢ .

*١- السردين : *Sardina Pilchardus* أو البلشار : *Pilchard* ، تعيش هذه السمكة في مياه المناطق تحت الاستوائية . و هي معروفة في البحر المتوسط و الأجزاء الدافئة من الأطلنطي .

للمزيد راجع : " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١١٠ .

*٢- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١١٨-١١٩ .

و أعلى الإخطبوط نجد سمكة القويح الرعاد*^١ : *Torpedinidae*
و تتميز بالجسم المفلطح ، و فتحاتها الخيشومية على السطح
البطني للجسم*^٢ . و هذه السمكة تختلف عن منظر الأسماك
الأخرى العادية في كونها تأخذ شكلاً مستديراً و لونها بني
و بها عدة نقاط مستديرة ، و سوداء فوق ظهرها ، هذا
بجلاف نقطتين صغيرتين أخريين هما عيناها . [صورة ٢٧]

و على يسار القطعة الفسيفسائية ، من أعلى بحوار القويح
الرعاد ، نجد سمكة لعلها " سمكة وقار " أو " سمكة الثروت*^٣ "
و نلاحظ دقة الفنان في تصوير زعانفها الظهرية و الذيلية
و نرى النصف العلوي منها منقط بينما الجزء السفلي لونه
فضي سادة .

و بصفة عامة ، صور الفنان مجموعة متنوعة من الأسماك
اختلفت فيما بينها سواء في أشكالها ، أم في أحجامها ؛ و استخدم
قطع الفسيفساء بألوان تتناسب مع الأشكال المصورة ، و كانت
الألوان الغالبة هي البني بدرجاته مع الأبيض المائل إلى
الفضي و كل ذلك على خلفية سوداء اللون .

*١- القويح الرعاد : سميت هذه السمكة بهذا الاسم لأنها تحمل شوكة مسننة على الذيل مملوءة
بسّم ، و قد تحدث جرحاً خطيراً مؤلماً للغاية ، و للقويح الرعاد عضو خاص يحدث رعشة قوية عند
لمسه لأي شيء . للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص . ٩٤

*٢- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص . ٩٤

*٣- سمكة الثروت : *Salmo Trutta* ، تعتبر من الأسماك المحببة لهواة صيد السمك . و بعضها يعيش
في البحار فتسمى " الثروت البحري " و يعيش بعضها الآخر في المياه العذبة حيث توجد بحاري المياه
الرائقة و الأنهار سريعة الجريان .

للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص . ١١٠

و إذا حاولنا المقارنة بين تلك الفسيفساء ، و فسيفساء منزل
فانون [المثال الأول رقم (ب) من هذا الفصل] ، سوف نلاحظ تشابه المثالين
إلى حد كبير ، فهما يكادان يكونان متطابقان .
و مع ذلك فصانع الفسيفساء في " معركة السمك " كان يتميز
بجوية متدفقة أكثر من المثال السابق .

دراسة تحليلية للعمل :

أولاً : أول ما يلفت الانتباه في هذا النموذج ككل ، أن
صانع الفسيفساء يكاد لا يتحرك مساحة على القطعة ، إلا و حاول
شغلها بنوع من الكائنات البحرية . لقد عمل الفنان جاهداً على
أن يملأ المساحة الكلية بالأسماك المختلفة ، مستعيناً في ذلك بأحجام
شتى ، وظفها في ملء الفراغات التي قد تظهر على القطعة ،
و لكن دون تداعل بين هذه الأسماك فيما عدا اقتناص
الإخطبوط لجراد البحر و وجودها بين أرجله المتشابكة .

ثانياً : يسيطر كل من عنصر الحيوية و الحركة على المنظر ؛
فتبدو الأسماك وكأنها تتابع عن كثب ما يحدث في معركة
الحياة بين الإخطبوط و الجراد البحرية . و نظراً لكون الإخطبوط
ينقض أمامهم على جرادة البحر ، لذلك نستشعر أن حركة الأسماك
الأخرى يسيطر عليها الخوف و الفزع مما يحدث من حولهم .
و من هنا كانت الأسماك تتحرك هنا و هناك في وجل ، فلا
تعرف إلى أين الفرار و النجاة ؟ فالبعض يسبح يميناً و البعض
الأخر يتجه يساراً دون جدوى .

و هذه الحركة العشوائية هي التي - في اعتقادي - هي التي أشاعت
جو الحياة و الحركة في العمل .

ثالثاً : أن الفنان في هذه القطعة الفسيفسائية ، نجده لم يبدل أية محاولة لتطبيق المنظور : perspective ؛ بمعنى أنه لم يبين لنا ما هو في أمامية اللوحة ، وما هو في مؤخرتها .
و من هنا بدت اللوحة وكأنها كلها تُرى من علي^{١*}.

رابعاً : نظراً لأن شكل هذه القطعة و طريقة تنفيذ الأسماك بها تبدو في صورة أفضل من فسيفساء قانون ، لذلك أعتقد أنها أحدث منها تاريخياً . ولما كان مثال منزل قانون يرجع بتاريخه إلى القرن الثالث أو الثاني ق.م. ، و الأغلب هو القرن الثاني لأن المنزل نفسه بُدء في تشييده في القرن الثالث ، فمعنى ذلك أن فسيفساء " معركة السمك " ترجع إلى منتصف القرن الثاني ق.م. أو أواخره .

*١- ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ج. ١٠ ، المجلد الثاني ، ص. ٥٥٤

٦٩) فسيفساء ميناء السفن من أوستيا:

هذا المثال عبارة عن قطعة من الفسيفساء^{١*}، تنتمي إلى أرضية أحد المحال في منطقة "مكان النقابات"^{٢*}، بمدينة أوستيا^{٣*}. [صورة ٢٨]

١* - Wheeler, Mortimer . , op.cit. , p. 35,38 ., III.17 .

٢* - مكان النقابات : أو يسمى "مكان التجمع" أو "مكان الجمعيات" =

Place of the corporations

٣* - أوستيا : *Ostia* : هي ميناء قديم أقيم عند مصب نهر التير ، وكانت تبعد عن روما بستة عشر ميلاً . وقد كانت لها أهمية كبرى بالنسبة إلى مدينة روما ، نظراً لكونها المنفذ الخاص بها . من أقدم الآثار التي عثر عليها بأوستيا ، حائط بنى من مادة التufa و يؤرخ بحوالي عام ٣٥٠/٣٠٠ ق.م. كانت أسوار المدينة المربعة الشكل ، تحتوي بدورها على أربع بوابات ، كل منها مزودة بأبراج حصينة . ومن هنا كانت أوستيا بمثابة مستعمرة بحرية تقوم بحماية الشواطئ الغربية لإيطاليا . أثناء الحروب البونية الثانية (٢١٨-٢٠٢ ق.م.) أصبحت أوستيا قاعدة بحرية هامة ، وسرعان ما خرجت من نطاق أسوارها ، وتحوّلت إلى مركز تجاري مزدهر و واسع النشاط ؛ فكانت البضائع تأتي إليها من أسبانيا والغرب . و كان القمح يتدفق إليها فيصل إلى مصب نهر التير ثم ينقل بالقوارب في النهر حتى يصل إلى روما . و نظراً لموقعها الجغرافي بالنسبة إلى إيطاليا بعمامة ، و لروما بخاصة ، كل ذلك جعل لها مركزاً هاماً في الصراع الذي نشأ بين كل من ماريوس والقائد سولا . و في الوقت الذي قام فيه ماريوس بنهب المدينة ، نجد أن سولا - بعد ذلك - قام ببناء أسوار جديدة لها . و في عام ٦٨ ق.م. سلب القراصنة أوستيا ، إلّا أن المدينة بدأت مرحلة جديدة مع عصر أوغسطس، أدت إلى ازدهار معماري جديد ، فقد شيد أوغسطس مسرحاً خلفه رواق أعمدة ، كان كبار التجار يقومون باستئجار محال لهم فيه .

أما في عهد الإمبراطور كلاوديوس ، فبنى هذا الأخير ميناءً جديداً تماماً على بعد ثلاثة أميال شمال الميناء القديم ، و أقيم رصيفان و منارة و تم عمل قناة تربط بينه و بين نهر التير . و للمزيد من الحماية ، أضاف تراجان حوض داخلي سداسي الشكل ، و توسعت المدينة توسعاً كبيراً في عهد هادريان . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op. cit. , p.1081.

و قد كان المحل الذي عثر فيه على هذه القطعة
الفسيفسائية و هي تغطي أرضيته، عبارة عن أحد محال
السفن ؛ بمعنى أنه مكاناً يختص بشئون المراكب ، من
شحن و تفريغ ، و تحليل البضائع الموجودة على السفن و ما
يترتب على ذلك من تبادل للسلع التجارية ^{١*}.

و تكاد القطعة تنقسم إلى ثلاثة مستويات أفقية ، يمثل
كل منها شكل ما . فأول ما نرى من أسفل هو منظر
اثنين من الدرافيل يسبح كل منهما في مواجهة الآخر ،
و بينهما إناء صغيراً في الوسط .

ثم تعكس القطعة في الوسط منظر سفينتين ^{٢*} *πλοίων*
راسيتان في الميناء ، و قد كتب باليونانية أسفلهما اسم
الميناء الذي يقومون بالتجارة معه و يحضرون منه البضائع .
و في المستوى الثالث أي في خلفية الصورة ، نجد منارة
خاصة بإرشاد السفن .

الوصف العام للقطعة :

أول ما يلفت الإنتباه في هذه القطعة الفسيفسائية ،
هو الأسلوب الهندسي الذي يخيم عليها بصفة عامة .
فالخطوط حادة تنقسم بالخشونة و الاستقامة ؛ و ربما كان السبب
في ذلك هو طريقة *opus vermiculatum* التي يبدو أنها أتت
في هذا النموذج ، فمما يبدو ، نرى أن المثال نُفذ بالمكعبات
صغيرة الحجم ، و لكنها ليست محددة الشكل تماماً .
و يشغل مركز اللوحة ، سفينتان راسيتان في الميناء ، و يبدو
أنها كانت سفناً قوية ، و كانت تجوب موانئ البحر المتوسط

Wheeler ., Mortimer ., op.cit. , p. 35,38 .

-١*

Donaldson , W.L. , " A First Greek Course " , (Cambridge , 1964) , p. 120

-٢*

ولما كان من المعروف أن البضائع و السلع التجارية كانت^{١*} تصل إلى ميناء أوستيا من منطقة غرب أوروبا وحتى من أسبانيا ، فلا عجب أنه يمكن القول أن هاتين السفينتين ربما كانتا تصلان في إبحارهما حتى شواطئ أسبانيا . ففي الوقت الذي كانت روما تستورد فيه كميات كبيرة من القمح ، كان أيضاً أغلب إنتاج المناجم الأسبانية من الذهب و الفضة يُصدر هو كذلك إلى روما ، و من هنا كانت الحاجة ضرورية إلى وجود سفن ضخمة قوية لتمخر عباب البحر فتقلل القمح ، و الذهب ، و الفضة من موانئ أسبانيا إلى إيطاليا ، و كان ميناء أوستيا هنا يلعب دوره البارز كحلقة وصل بينهما . و نظراً للمسافة الكبيرة بين كلٍ من إيطاليا و أسبانيا ، لذلك استخدم التجار سفناً قوية ، تستطيع مواجهة الرياح العاتية ، و الأمواج المتقلبة بسهولة و آمان بواسطة أشعرتها الضخمة^{٢*} .

و لعل الفنان قد أراد أن ينقل إلينا هذه المعلومة ؛ و هذا هو السبب في اهتمامه بتصوير السفينتين مفردتا الشراع على الرغم من وقوفهما في الميناء ، هذا بالإضافة إلى ظهور الجحافل . أما بالنسبة إلى أمامية القطعة ، ألا وهي القسم الأول منها و الذي تشغله الدرافيل^{٣*} *delphinus* ؛ فنجد أنهما عبارة عن درفيلين *δελφίν* يسبح كلٍ منهما في مواجهة الآخر .

١* - إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، ج. ١ ، ص. ٤٠٦ .

٢* - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ٤٠٦-٤٠٧ .

٣* - الدرفيل : *delphinus* = *δελφίν* : تنتمي الدرافيل إلى الثدييات ، فهي تحمل صغارها في اثني عشرة شهراً ، و ترضعها . من أشهر أنواع الدرافيل نوع : *Delphinus delphis* ، و *Delphinidae* . و الدرافيل حقيقة حيوان ذات أسنان صغيرة ، تنتمي لرتبة الحوتية : *Cetacea* . للمزيد راجع : " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠-١٣١ .

و من الدلائل الدامغة أيضاً على أنها سفناً بحرية و ليست نهريّة ، و على رسوها في ميناءٍ ، وجود منارة في القسم الثالث و الأخير من أرضية الفسيفساء ألا و هو خلفية العمل .
لذلك كان من الطبيعي ظهور المنارة في خلفية المنظر و كأنها مقامة هنا كي ترشد السفن إلى الميناء ، و هي تشبه في شكلها و طرازها المعماري الواضح ، شكل فنار الإسكندرية^{١*} :
Pharos^{٢*} .

١* - فنار الإسكندرية : Pharos يعتبر فنار الإسكندرية ثالث عجائب الدنيا السبع القديمة ، و قد أقيمت المنارة فوق جزيرة فاروس *Φαρός* ، و من هنا أخذت تسميتها . و قد بدأ تشييدها في عصر الملك بطليموس الأول على يد المهندس سوستراتوس من كنيديوس : *Sostratus of Knidus* .
و تم بناؤها في بداية عصر بطليموس الثاني حوالي عام ٢٨٠-٢٧٨ ق.م.

كانت المنارة مكونة من أربعة طوابق ، الطابق الأرضي يبلغ إرتفاعه ٦٠م^٢ ، به منافذ عديدة ، و حجرات خاصة لوضع الآلات و سكن العمال . أما الطابق الثاني ، فهو ثماني الأضلاع و إرتفاعه ٣٠م^٣ ، أما بالنسبة إلى الطابق الثالث ، فهو مستدير الشكل ، يعلوه مصباح مقام على ثمانية أعمدة ، و تحمل فوقها قبة يعلوها بدورها تمشال إرتفاعه حوالي ٧٠م^٤ . و يرجح أن هذا التمشال كان لإله البحار بوسيدون : *Ποσειδών* . للمزيد راجع كلي من :-

- " تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور " ، لفيف من الأساتذة ، (محافظة الإسكندرية ١٩٦٣) ، ص. ١٣٦-١٣٨ .

- Khatchadourian . M. , " Ancient Alexandria " , (Alex. , 1985) , p. 20-3 .

- Forster , E.M. , " Alexandria : A History & a Guide " , (London , 1982) , p.145-6 .

- Forster , E.M. , " Pharos & Pharillon " , (London , 1983) , 3rd. edit. , p.15-24 .

- " تاريخ العلم " ، جورج سارتون ، (القاهرة ١٩٧٨) ، جـ ٤ ، ص. ٥٤-٦١ .

- Fedden , Robin. , " Egypt : Land of the valley " , (London , 1986) , p.82-6 .

٢* - فاروس : أضفى اليونانيون على كلمة " فاروس " معنى المنارة ، و استخدموها للدلالة على أية منارة . ثم انتقلت الكلمة إلى كثير من اللغات الأخرى كالفرنسية ، و الإيطالية ، و الإسبانية
حيث اشتق اللفظ الدال على المنارة من كلمة فاروس .

و إذا قارننا بين هذه المنسارة الموحودة في قطعة النسيءاء ،
و بين فنار الإسكندرية ، فسوف نجد أنهما يتشابهان كثيراً في
عدة أشياء .

في بداية القول ، نجد أن كلاهما له جزءاً سفلياً مربع
الشكل و ارتفاعه يفوق ارتفاع الأجزاء الأخرى ، و مثله في ذلك
مثل فنار الإسكندرية تماماً*^١ . و يعلو هذا الجزء جزءاً آخر
أقل حجماً و ارتفاعاً ، إلا أننا لا نعرف إن كان مثنى الأضلاع
كفنار الإسكندرية أم لا . و نصل في النهاية إلى الجزء الأخير و الذي
يبدو أنه كان مستديراً و ربما كانت هناك قبة تغطيه .

و تشير هذه القطعة الفيسائية إلى المكانة البحرية التي ميزت
ميناء أوستيا و نشاط حركة التجارة و السفن بهذا الميناء .
و ظهور المنارة بهذا الشكل المعماري المميز ، ليس بالأمر المستغرب
بخاصة عندما نعرف مدى ما تعكسه مدينة أوستيا من تقدم
و ثورة في مجال العمارة الرومانية*^٢ .

فمن أهم ما كان يميز هذه المدينة هو ما عرف باسم :
insulae و هي عبارة عن مساكن مستطيلة ، في شكل بلوكات
تبنى حول فناء واسع ، و لها محال تلتف كواجهة حول
هذا الفناء . و يظلل مداخل هذه المحال الموجودة بالدور الأرضي
صف من الشرفات المتصلة التي كانت في الأصل تمثل
شرفات الطابق الأول . و بعض هذه المحال كان يستخدم كمخازن
horrea ، و غيرها كأماكن للتسويق و البيع*^٣ .

*١- الجزء السفلي من فنار الإسكندرية ، كان ارتفاعه يبلغ حوالي ٦٠م . ، ثم يعلو مثنى الأضلاع
و ارتفاعه ٣٠م . و أخيراً شكل مستدير يبلغ ارتفاعه ١٥م . معنى ذلك أن الجزء السفلي ضعيف ما
فوقه و هكذا . . . [صورة ٣٠]

Henig , Martin . , op.cit. , p. 40-1 , 120 .

-٢*

Ibid , p. 40-1

-٣*

و قد انتشر هذا النوع من المبانى في بداية القرن الثاني الميلادي ، و من أشهر الأمثلة على ذلك ؛ فناء المخازن الخاص بإبيجاثيوس : Ἐπαγαθίος : Epagathius و كذلك إيسافروديتوس : Epaphroditus : Ἐπαφροδίτης بأوستيا ، و يرجع تاريخه إلي حوالي عام ١٤٥-١٥٠م^{١*}. وهذا الحديث عن منازل insulae و محال أوستيا ، قصدت به أن يساعد في عملية تأريخ القطعة ، حيث أعتقد أنه نظراً لكونها كانت تغطي أرضية أحد هذه المحال في " منطقة النقابات " ، فمعنى ذلك أنها تتزامن تقريباً مع نفس الفترة الزمنية التي انتشرت فيها موضة إقامة ال insulae و كذلك نفس فترة إنشاء مخازن كليل من إبيجاثيوس ، و إيسافروديتوس ، أي حوالي منتصف القرن الثاني الميلادي أعوام ١٤٥-١٥٠م. بالتقريب .

و هناك سبب آخر ، يؤكد اعتقادي بأن القطعة تعود بمنتصف القرن الثاني الميلادي أيضاً ، و هو أنه قد تبين أن الفسيفساء من نوع " الأبيض والأسود " ^{٢*} ، و المستخدمة في هذا العمل ، كانت قد لاقت قبولاً و استحساناً و انتشاراً في إيطاليا ، بل و سيطرت على الفسيفساء الإيطالية منذ بدايات القرن الأول و حتى أواخر القرن الثالث الميلادي ^{٣*}.

و كانت هذا النوع من الفسيفساء ، في البداية يأخذ أشكالاً و خطوطاً هندسية بطريقة صرفة في أوستيا ، ثم تطور قليلاً قليلاً مع الوقت ، و ذلك قبل عصر هديران مباشرة ^{٤*} .

و على الرغم من التغيرات و التطورات التي طرأت على هذا النوع من الفسيفساء ، إلا أن الخطوط الهندسية لم تختف تماماً .

١* - Henig , Martin . , op.cit. , p. 40-1 .

٢* - Black & White Mosaic in Italy .

٣* - Henig , Martin . , op.cit . , p. 120 .

٤* - هديران : فيما بين ١١٧-١٣٨م. راجع ملاحظة ٣ ، بصفحة ٤ من هذا البحث .

و هكذا يتضح أن فسيفساء السفن من ميناء أوستيا ، ترجع إلى عصر هديران أو السنوات اللاحقة له بقليل حتى تصل إلى منتصف القرن الثاني الميلادي .

و لكي نستطيع أن نفهم الأمر الذي دعا صانع الفسيفساء إلى عمل مثل هذه القطعة ، و اختيار مثل هذا الموضوع ، يجب أن نعرف أن التجارة الإقليمية* المتبادلة بين الولايات كانت المورد الأكبر الذي يدر الثروة على المدن الكبرى ، الساحلية كانت أم النهرية في شتي أرجاء الإمبراطورية الرومانية ، بل أن هذه التجارة كادت تقتصر على مواد و سلع لها ضرورتها القصوى .

و لدينا من القرن الثاني الميلادي مئات من النقوش التي تعكس لنا منازراً و حرفاً كانت سائدة بين رجال ذلك العصر .

و كثير من هذه النقوش يذكر أسماء تجار : *negotiatores* ، *mercatores* ، بل و تعرض أيضاً ما يتاجرون فيه على وجه الخصوص .

و كان أكثر التجار يتعاملون في المواد الغذائية ، و بخاصة القمح و التبيذ ، و الزيت ، كما يتاجرون في المعادن ، و الأخشاب ، و الملابس ، و الفخار . و كان القمح يصدر من عدة ولايات ، و بخاصة من مصر ، و أفريقيا ، و سردينيا ، و صقلية .

و الفحص الدقيق للمصادر ، يدل على أن أعظم مستهلك للمواد الغذائية ، و غيرها ، هو الثموين الإمبراطوري و أكثر التجار الذين كانوا في أغلب الأحيان هم أصحاب السفن و المالكين لمخازن الاستيداع في نفس الوقت و كانوا يعملون في خدمة الإمبراطور أي سكان مدينة روما و الجيش .

و يدل على ذلك النقوش التي تتحدث عن جمعيات : *collegia* التجار و أصحاب السفن التي تمخر عرض البحار ، و هم الذين كانوا

* ١ - م. رستوفتريف ، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي و الاقتصادي " ، ترجمة زكي علي ، و محمد سليم سالم ، (مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧) ، ص. ٢٢٢-٢٢٣ ج. ١

يعرفون باسم : *navicularii* ، و البحارة : *nautae* في مياه الأنهار^{١*} .
و أكثر هذه الجمعيات كان معترفاً بها ، بل و كانت أيضاً محل
رعاية الدولة ، لأنها كانت ذات فائدة أو بالأحرى لا غنى عنها
بالنسبة إلى الدولة .

و مما لا ريب فيه أن الرجال الذين اتخذوا حرفة واحدة ،
كان من الطبيعي أن شعروا بالرغبة في الاجتماع و التعاون مع
نظرائهم ، و العمل على ما فيه صالح حرفة المشتركة و تقديمها .
و كانت أول هذه الجمعيات التي أولتها حكومة الإمبراطورية حمايتها ،
و رعايتها ، كانت جمعيات التجار و أصحاب السفن .

و في عهد الإمبراطور كلاوديوس^{٢*} ، تم تنظيم حركة التجار
و أصحاب السفن ، و يدل على ذلك البناء الفخم القائم في أوستيا
حيث كان لمختلف النقابات الإقليمية و المحلية التي كان عملها
يتصل بتمويل روم ، و الإدارات التي تتعلق بهذه الأمور^{٣*} .
و مع قيام نهضة تجارية عظيمة في الولايات ، و ظهور طبقة من
التجار فيها ، تدهورت التجارة الإيطالية و بخاصة في جنوب إيطاليا ،

*١- م. رستوفتزن ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١-٢٢٢ .

*٢- كلاوديوس : *Tiberius Claudius Nero Germanicus* ، ولد في عام ١٠ ق.م. و توفي عام
٥٤ م. و قد ولد هذا الإمبراطور الروماني في مدينة ليونز " *Lyons* " ، و قد أصبح إمبراطوراً محض
الصدفة في عام ٤١ م. ، و قد شارك بنفسه في غزو بريطانيا عام ٤٣ م.
و تلقى في حياته سبعة و عشرون و سماً إمبراطورياً : *Salutationes* . و قد كان كلاوديوس عليماً
بالتاريخ الروماني و يحمل احتراماً كبيراً للديانة و العقائد الرومانية .
و قد كتب كتباً عن تاريخ الأتروسكيين و القرطاجيين . كذلك كتب قصة حياته ، إلا أن كل ذلك
قد فقد مع الأسف .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , 3rd.ed. , p.337

- Petit Larousse Illustre', (Paris 1984) , p.1238 .

*٣- م. رستوفتزن ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٤٧٥ ، ملاحظة رقم ٢٢ .

و في الوقت الذي كانت فيه بوتولي* أعظم ميناء في العصر الجمهوري ، نجد أنه قد طرأ عليها الانحلال*^٢ ، و ساعد على هذا التدهور بناء المرفأ الصناعي في أوستيا في عهد الإمبراطور كلاوديوس ، و هو المرفأ الذي قام الإمبراطور نيرون*^٣ بعد ذلك بتوسيعه ، ثم أعاد تراجان*^٤ بناءه .

*١- بوتولي : *Puteoli* و تعرف اليوم باسم Pozzuoli ، هي مدينة إيطالية تقع بالقرب من نابولي . و في حوالي عام ٥٢١ ق.م. قام المستعمرون الساميون من مدينة كوماي *Cumae* بتأسيس مدينة ديكارشي : *Dicaearchia* في نفس مكان بوتولي . و ليس من المعروف متى تحولت تلك المدينة إلى اسم بوتولي . و أغلب الظن أن بوتولي قد تحولت إلى ولاية رومانية في نفس الوقت مع مدينة كابوا : *Capua* في عام ٣٣٨ ق.م. و في أثناء حروب هانيبال ، كانت المدينة عبارة عن ميناء حربي و تجاري هام . و في البداية كانت روما تعتمد عليها في كل صادراتها و وارداتها . و استمرت على هذا القدر من الأهمية حتى ظهر ميناء أوستيا الذي زعزع مكانتها .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , p. 1280

*٢- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١-٢٢٢ .

*٣- نيرون : *Nero Claudius Caesar* هو إمبراطور روماني تولى الحكم في الفترة ما بين ٥٤-٦٨ م. و قد ولد عام ٣٧ م. كان هذا الإمبراطور مغرماً بالفنون و ابتكار الألعاب الجديدة مثل : *Juvenalia* عام ٥٩ م. و لعبة مسماة *Neronia* عام ٦١ م. و قد افتتح صالة جمنيزيوم *Gymnasium*

و قد جعل الخوف و المبالغة في التعبير و الحساس بالقوة كل ذلك جعل منه شخصية ليس لها شعبيتها ، و كان مساعديه و مستشاريه من طبقات و نفوس دنيا . و اشتهر في التاريخ بحريق روما .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , p. 1037.

*٤- تراجان : *Marcus Ulpius Traianus* هو إمبراطور روماني تولى الحكم من عام ٩٨-١١٧ م. و قد ولد من أم أسبانية في عام ٥٣ م.

و تدرج في الرتب العسكرية بالجيش أولاً : *quaestor* ثم *praetor* . و قد حصن حدود الإمبراطورية الرومانية عند نهر الدانوب عند طريق حروبه مع الداكين (١٠١-١٠٧ م.) و وصلت حدود الإمبراطورية في عهده إلى أرض بتراء العربية ، أرمينيا ، و ميزوبوتاميا (أرض العراق القديم) .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , p. 1543

و يعتقده رستوفتزف *^١ أن أوستيا كانت أعظم ميناء في إيطاليا
جلب المون : *Ammon* والتي كانت للدولة تحرس على جلبها غالباً
من الولايات الغربية إلى إيطاليا ، و من ثم إلى روما .
فكانت السفن الآتية من أسبانيا ، و بلاد الغال ، و سردينيا
و إفريقيا ، تلقى حسن الاستقبال و خير معونة في مرفأ
أوستيا . و يدل على ذلك أيضاً وجود البهو الخاص بالعتقاد
الجماعات و الهيئات و تلك المخازن الرحبة للإيداع ، و كان ذلك
في أوائل عصر الإمبراطورية ، و كل ذلك ينسهد على أهمية
المدينة و تقدمها المستمر خلال القرن الأول ق.م. و القرن الأول الميلادي .
و هكذا ، فمما سبق تقديمه نستطيع أن نتفهم الفسيفسائي
الذي قام بعمل هذه القطعة ، و نستطيع تأريخها بأواخر القرن
الأول الميلادي ، و بدايات القرن الثاني الميلادي .

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : تصوير ميناء بحرياً من خلال فن الفسيفساء ، تعتبر
تجربة تتميز ببعض الصعوبات نظراً للأحجام المختلفة من قطع
الفسيفساء التي يستخدمها الفسيفسائي ، أما عن طريق فن
التصوير الحائطي فهي أسهل حيث تساعده الفرشاة على التحكم
في الألوان و تدرجاتها بسهولة ، و انسيابية . [صورة ٣١] .
ثانياً : التأثير السكندري المتمثل في تقارب شكل هذه
المنارة مع شكل منارة الإسكندرية العظيمة ، مما يدل على
مكانة الإسكندرية آن ذاك ، و تأثيرها على مختلف الأماكن .

و هكذا تظهر الخلفية التجارية ، و الاقتصادية لذلك الميناء من
خلال الفن .

*١- رستوفتزف م. ، نرجع لسابق ، ص. ٢٢٥ . ج. ١ .

﴿٧﴾ فسيفساء فيلا هدریان بتیفولی:

تعتبر فيلا الإمبراطور هدریان (١١٧-١٣٧ م) من أعظم الفيلات الرفيعة التي أقامها الرومان على الإطلاق*^١. وكانت هذه الفيلا تمتد على مسافة ميل بين المنحدرات أسفل مدينة تيفولي*^٢، وتبعد عن روما بحوالي ١٥ ميلاً. وتعد هذه الفيلا دليلاً شامخاً على عبقرية الرومان وهندستهم وعمارتهم الفذة التي تميزوا بها، كما توضح كيف استطاع الفنان أن يمزج بين روح الخيال و أرض الواقع*^٣. وعلى الرغم من أن الفنان الذي شيد هذه الفيلا كان مجهول الاسم ولم يستدل عليه*^٤، ومع ذلك فقد عرف بإدارة أن يجمع بين عدة تقاسيم معمارية مختلفة مثل الحجرات والأفنية، والحمامات، والأروقة، والمعابد والمكتبات، وأحواض السباحة والحدائق. ولعل هذا هو السبب الذي جعل الباحثين والكتاب أمثال هانيج*^٥ يذكرون أن فيلا هدریان تمثل مزيجاً رومانياً خاصاً من حيث التناول المعماري الفريد الذي خلقه المهندس المعماري لها. [صورة ٣٢-٣٣].

*١- Wheeler, Mortimer, op.cit., p. 137.

*٢- مدينة تيفولي: اسمها القديم Tibur وتشتهر بآثارها، وبالفاكهة وأحجار البناء مثل الترافرتين: Travertine وديانات مثل ديانة هرقل وفستا، وقد تم تأسيسها قبل مدينة روما، ربما بواسطة الصقلين. كما كانت عضواً قوياً في الحلف اللاتيني. وفي القرن الرابع ق.م. حاربت روما حتى فقدت أراضيها عام ٣٣٨ ق.م. وقد كان لكاتوللوس، هوراس، أغسطس و هدریان فيلات بهذه المدينة.

للمزيد راجع: The Oxford Classical Dictionary, op.cit., 1524-5.

*٣- Wheeler, Mortimer, op.cit., p. 138.

*٤- Henig, Martin., op.cit., p. 36.

*٥- Ibid.

و نعين 'مسما' لأماكن* مثل - بروك سيمي Poikil و نيريتيوم
Prytaneeum و لأكدنية Akademe , كاتوب Vale of Tempe
Piazza d'Oro , Lyceum *

كل هذه 'أسماء' تشير بشكل قاصع , بي هيمنة الثقافة
'هلينية' على 'أفلا' هذا 'الإمبر' صور*^٣ , و لا عجب في ذلك , فقد
اشتهر 'هدريان' بشغفه 'باخضرة' 'الهلينية' و سيطرة هذه الثقافة على
تخصيته و مبانيه . و مع ذلك فطراز البناء نفسه يعبر عن شخصية
المهندس للفنان الروماني الأصلية*^٤.

و كما سبقت لإشارة من قبل , فقد انتشر عنصر تصوير
الطبيعة في عصر الإمبراطورية الرومانية بطريقة سريعة*^٥.
و كانت 'الفسيفساء' من نوع : emblemata أو اللوحات 'الفسيفسائية'
المركزية العالية الجودة , تصنع بواسطة فنانين مهرة في مجال متخصصة
بذلك , و يتم تدويرها بشكل واسع حيث تستعمل في زخرفة
الأرضيات المحلية , و قد تكون لوحات كالسجاد مثل هذه القطع
التي عثر عليها ب'فلا' 'هدريان' و المحفوظة , متحفة لفاتيكان*^٦.

و هذه 'الفسيفساء' التي من نوع*^٧ : emblemata كانت في كثير من
الأحيان , نسخاً من 'أعمال' التصوير الجائطي أو 'أعمال' فسيفسائية نقلت

Wheeler , Mortimer . op cit. . p. 138

-١*

-٢* - للمزيد راجع :-

Boardmann , John , and others , " The Oxford History of the
Classical World " , " The Roman World " , (New York . 1988) , p. 389-90

Henig , Martin . op cit.. p.36

-٣*

Ibid

-٤*

Wheeler , Mortimer . op cit. . p 182

-٥*

Ibid

-٦*

Henig . Martin , op.cit.. p.117

-٧*

و كثيراً ما كان تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء ،
يزخر بمشاهد العبادات الدينية ، أو مناظر الصيد ، أو مناظر مختلفة
لأنواع الصراع المتعددة ^{١*}.

و بالنسبة إلى فيلا الإمبراطور هدریان ^{٢*} و التي تضم ستة قطع
جميلة ؛ نلاحظ تنوع الموضوعات المصورة على هذه النماذج الفسيفسائية،
حيث نجد قطعة تصور معركة القنطور ضد النمر - و هذه هي
المحفظة بمتحف برلين بألمانيا - و أخرى تصور مهاجمة الأسد
لأحد الثيران ، و ثالثة تعكس منظرًا طبيعيًا هادئًا هو رعي
الماعز أمام تمثال واقف للإلهة ، و الرابعة رعي الماعز أيضاً و لكن
أمام تمثال جالس للإلهة . أما القطعة الخامسة و السادسة فتعكس
كلٍ منهما منظر قناع أمام فهد مرة ، و أمام حيوان يشبه أبو
الھول مرة أخرى. و هذه الأمثلة الأخيرة ، محفوظة بمتحف الفاتيكان .

[أ] معركة القنطور مع النمر :

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء بفيللا الإمبراطور
هدريان بمدينة تيفولي ، حيث كانت تزين إحدى الأرضيات
بالفيلا . و تصور معركة بين أحد القناطير و الحيوانات المتوحشة .
و تبلغ أبعاد القطعة حوالي ٥٨,٤ × ٩١,٤ سم. ^{٣*} و القطعة محفوظة
في متحف برلين المسمى : Antikensammlung Staatliche Museen ^{٤*}.

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

- ١*

٢* - للمزيد عن فيلا هدریان ، راجع :

Ward-Perkins , " Rom. Arch. " , p. 158-74

Boardman , John ., and others , " The Oxford History of the Classical World :

" The Roman World " , (Oxford , New York , 1988) p. 389-90

Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II . p. 94 .

Werner , Klaus ., " Mosaiken aus Rom. " , (Deutschland , 1994) pp.108-115

- ٣*

" Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung "

Ramage ., & Ramage, op.cit. , p. 185 .

- ٤*

وقبل تعرض هذه لقضعة بندرسة . و لتحليل ، و الوصف
لتفصيلي ، لا بد أولاً من التحدث عن بطل لقضعة هينا آلا
و هو لقنطور الذكور* .

و لقنطور هو فصيلة من المخلوقات المتوحشة الخرافية*^٢ و قد
تسمى مجازاً "حيوانات الشريرة"^{٣*} . و هي عبارة عن خليط
من الإنسان و حيوان ؛ فالجزء العلوي يمثل جسماً بشرياً ،
بينما الجزء السفلي ، فهو جسم حيوان هو اخصان .
و ظهور القنطور في الفن ، ليس بالأمر المستغرب ؛ ألم
نرهم من قبل و هم يزبنون الأفاريز في معبد زيوس*^٤
بأوليمبيا*^٥ ؟

*١- للمزيد عن القنطور ، راجع : Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 69 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p 179 .

*٢- القنطور حيوان خرافي ، نسجت حوله الأساطير منذ قديم الزمن . فقد ظهر لدى هوميروس في
كتابات ، و أواخر العصر الميكيني ، و في بدايات فنون الشرق .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 179 .

*٣- بعض القناطير كان لها أساور فردية خاصة بشخصهم ، فهناك من كان شريراً مثل القنطور
نيسوس : Nessus الذي خطف ديانير : Deianira زوجة هرقل و حاول اغتصابها ، و انتهى به
الأمر بأن قتله زوجها هرقل بحربته . و هناك أيضاً القنصور الحكيم الطيب و العالم في الطب و كان
يسمى خيرون : Χείρὼν و كان من أصل إلهي فهو ابن كرونوس و فيلير .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 69 .

*٤- زيوس : هو كبير آلهة الإغريق فوق جبل الأوليمب ، و هو يمثل الإله جوبيتر لدى الرومان .
و زيوس هو زوج هيرا و والد العديد من الآلهة و الألهات ، و هو إله لسماء ، الصاعقة ، و البرق ،
و الرعد ، أي باختصار هو إله الضواهر الجغرافية .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel .. op cit. , p. 317-9

The Oxford Classical Dictionary . op cit . p.1636-8

*٥- للمزيد راجع : Richter , Gisela M.A .op.cit . p. 108

حيث ظهرت القناطير و هي تتقاتل مع لاييس و ذلك لأنه عندما دعا منك لاييس : بيرثوس
لقناطير إلى حفل زفافه ، حاول أن ذلك عند من تنطية اختصاف و غتصاب زوجة لاييس .

و تعكس القطعة موضوعاً درامياً^{١*} حيث نجد الحيوان الخرافي: القنطور κενταύρος وهو سائر في اندفاعه إلى أسفل نحو التلال^{٢*}، ليقذف بقطعة صخرية ضخمة نحو نمر ينهش زوجته المقتولة. و تحدثنا الكاتبة سترونج^{٣*} عن براعة الفنان الفسيفسائي في جمال السقطة التي ظهرت بها أنثى القنطور: κενταύρης، و علة و ضعف جسدها، و في نفس الوقت رشاقة حركتها الأخيرة. هذا بالإضافة إلى الرعب المرتسم على ملامح النمر، من شدة هلعه نتيجة لاندفاع القنطور نحوه، و اقتراب الضربة منه. و في رأي سترونج كذلك، لم يستطع أي فنان آخر من فناني تصوير الحيوانات في أي بلد أن يبلغ مثل هذه البراعة التي وصل إليها فنان هذه القطعة الرائعة. و على الرغم من أن القنطور حيواناً خرافياً، يمثل الحياة البرية، و رغبات الحيوانات المتوحشة: φηρες^{٤*}، إلا أننا لا يسعنا هنا سوى الشعور بالعاطف العميق معه. و يعتبر منظر ذكر القنطور و هو يدافع عن زوجته منظراً مثيراً للاهتمام بحق^{٥*}. [صورة ٣٤].

الوصف التفصيلي:

نبدأ أولاً بمحاولة معرفة التوقيت الذي أراد الفنان الفسيفسائي أن يصوره في هذا العمل، و أول ما نلاحظه هو عدم ظهور الظلال في القطعة: سواءً أمام الشخص أو من خلفهم.

١* Strong, Eugenie., op.cit., Vol.II, p. 96., fig. 380.

٢* اشتهرت القناطير بالعيش في الغابات و التلال في أليس، و أركيديا، و نيساليا.

للمزيد راجع: The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 179.

٣* Strong, Eugenie., op.cit., Vol.II, p. 96., fig. 380.

٤* The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 179.

٥* Blanchet, Adrien., op.cit., p. 93

و معنى ذلك أن الوقت الذي جرت فيه أحداث الواقعة ، كان في فترة الظهيرة عندما تصل الشمس إلى كبد السماء ، وتكون عمودية فوق الشخص . كذلك هناك أمراً آخر يؤكد أنه النهار لأن القطعة تظهر منيرة وليست مظلمة .

أما بالنسبة إلى البيئة التي أراد الفنان أن يصورها ، فهي بيئة التلال التي اعتادت القناطر على العيش فيها ، فرأينا هنا التلال و الهضاب الصغيرة ، كذلك الرمال الذهبية والتي تميز بطبيعة الحال هذه البيئة ، أيضاً وجدنا بعض النباتات الخضراء و الشجيرات القصيرة المنتشرة هنا وهناك بحرية و بعناية ، ودون أن تكون دخيلة على المنظر ، بل على العكس كانت بمثابة عاملاً مساعداً له أهميته و شأنه ليكمل الجو و يستكمل التناسق البيئي الذي حاول الفنان أن يخلقه بعناية .

نصل الآن إلى بطل العمل و هو ذكر القنطور: κένταυρος .

و أول ما يسترعي انتباهنا فيه هو ملامح القوة الشديدة و التي تظهر واضحة ؛ بداية من عضلات صدره النافرة و البارزة و التي تدل على عظم غضبه و الثورة العارمة المدفونة داخل مكنون نفسه ، ثم منظر عضلات ساعديه المرفوعتان إلى أعلى بقوة و شموخ و ثبات ، دون أن يهتز له جفن على الرغم من ثقل تلك القطعة الصخرية التي يحملها بين يديه ، و يرفعها بمتنهى اليسر و السهولة فوق رأسه . ساعده على ذلك شدة غضبه و ولعته على أنثاه ، و ما أصابها من مكروه .

و قد كان الفنان هنا متمكناً من نفسه للغاية ؛ فصور الجزء العلوي من القنطور و الذي يمثل الجسم البشري بعناية و تفهم واضحين . و ظهر شعر الرأس غزيراً و تسدل خصلاته على جبهته بنعومة و هجاء في آن واحد ، لتزيد من شكله الهائج العنيف ، ثم نرى ملامح وجهه الذي يتميز - على الرغم من كل شيء - بالوسامة و رعباً كان ذلك نابعاً من تعاطف الفنان

نعم موضوعه ، فأراد أن يجعل ملاحظه وسيمية و جميلة ليزيد من اكتسابه لتعاطف المشاهد مع حكايته تلك . و يأتي بعد ذلك منظر لحيته و شاربه ليعيدا إلى الأذهان شكل القوة ، و العنفوان اللذان يميزان القنطور ، و لم ينسَ الفسيفسائي أن يجعل لبون كل من شعر الرأس ، و اللحية بلون واحد ، هو البني الداكن القريب من الأسود ، و ذلك كي يتلاءم مع اللون المختار هنا لهذا الجسم و هو البني سواء بالنسبة إلى الجزء العلوي البشري ، أم الجزء السفلي للحصان .

و عندما نصل إلى هذا الجزء الأخير السفلي ، نلاحظ عناية الفنان بجسم الحصان و تفهمه له ، فنجد البطن ، و الصهوة و القوائم كلها منفذة بعناية و دقة منقطعة النظير . و قد رفع قوائمه الأمامية و ظهرت حوافره واضحة حتى نفهم أنه لن يتورع عن الوثب فوق عدوه و محاولة القضاء عليه بكل وسيلة ممكنة و لو كانت أقدامه . و لم ينسَ الفنان تصوير ذنبه ذو الشعر المنهدل و المتطاير في الهواء دلالة على أنه يركض . و قبل أن نترك القنطور ، نراه و قد وضع على كتفه الأيسر جلد ثمر لعل ذلك دلالة على أنه هو البطل الفائز في هذه المعركة .

و من ناحية أخرى ، نجد أثنى القنطور : κεντῶρίς و هي لا تقل براعة و جمالاً في التصوير عن زوجها . و قد تميزت هذه الأخيرة باللون الفاتح في الجسم سواء الجزء البشري ، أم الجزء الحيواني منه . و كلاهما لا يقلان جمالاً عن بعضهما البعض . و يأخذنا الإعجاب فعلاً بجمال سقطتها ، ففيمما يبدو ، لقد وقعت على الأمام و ارتمى جسمها في وحن على الجانب و قد امتدت ذراعيها أمامها ، لعلها كانت تحاول أن تقلل من أثر السقطة على نفسها ، و لكن للأسف لم يسعفها الحظ لتخلص من مهاجمة الثور لها فماتت .

و يثير منظرها هذا في نفوسنا ، مشاعر الحزن و الشفقة عليها . مما ألم بها من مصاب .

و قد ساعد على تعاضلهم إحساسنا بالعطف عليها منظر قوائمها
الأمميتين المنثنتين بخاصة القدم اليمنى و التي جعلتها السدة
القوية تنثني أسفلها حتى أنه من الممكن الاعتقاد أنها قد
انكسرت من تحتها . أيضاً برع الفنان في تصوير الجزء الخلفي
من جسم الفرس أي مؤخرتها ، فظهر مرفوعاً إلى أعلى قليلاً في
شكل بطابق الواقع . أما شعرها الأسود بخصالاته المتهذلة
و المنسدلة بحرية و استكانة على أكتافها ، فيزيد من ملامح الوجه
و الضعف المسيطران عليها ، على العكس تماماً من منظر زوجها .

نتقل الآن إلى نوعية أخرى من الحيوانات ، و هي حيوانات
حقيقية متوحشة ، و على الرغم من أن المراجع المختلفة* قد تحدثت
عنهم دوماً باعتبارهم غموراً فقط ، إلا أنني أعتقد أن كل واحد
من هؤلاء الثلاثة هو حيواناً مختلفاً تماماً في نوعه عن الآخر .
كما أن دورهم في القطعة لا يقل في أهميته و براعته عن منظر
البطل في هذا العمل ألا و هو القنطور ، أي أنهم لا يقلون عنه
بطولة . و سوف أبدأ أولاً بذلك النمر الأرقط ، و الموجود فوق تل
صغير على الجانب الأيسر من القطعة ، و هو الأقل من حيث
الأهمية ، لأصل في النهاية إلى أهم حيوان في الثلاثة .

و بالنظر إلى هذا النمر الأرقط ، أي الفهد ، فسوف نلاحظ جمال
جلده ذو اللون الذهبي و المنقط بالبقع السوداء الصغيرة .

و قد برع الفنان في استخدامه لهذه الألوان و نفذ جلده
بطريقة رائعة الجمال ، حتى أنه قد يغري المشاهد فيتخيل
نفسه أمام فهد حقيقي ، له جلد بديع ، فيمد يده ليتحسس
هذا الجلد الناعم الملمس . ولكنه يمتنع في آخر لحظة ، عن
تلك الفعلية عندما يرى وقفة الفهد هكذا متحفزاً للوثب
و الهجوم على خصمه ، و مكثراً عن أنيابه ، فيشعر المشاهد

Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II , p. 96 ., fig. 380 .

*- راجع

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

بالخوف يتغلغل في نفسه ، وفي نفس الوقت يعود فيتذكر أنه أمام صورة صماء لا حول لها ولا قوة ، ولكن تحولت بسبب براءة الفنان إلى شعلة من الحياة .

وعلى الرغم من مظهر القوة الذي نستشعره من شكل الفهد ، سواء من منظر فمه ومخالبه الواضحة ، أم من وقفته تلك وحوافره الثابتة فوق الأرض ، أم من خلال ذنبه المنتصب إلى أعلى ومع ذلك اعتقد أنه كان متردداً ببعض الشيء في مهاجمة القنطور ؛ وذلك بعد أن رأي ما ألم بأقرانه من هذا الأخير ، ومن شدة غضب القنطور ورغبته في الانتقام لزوجته .

فعرف الفهد أنه سيكون هالكاً هو الآخر لا محالة ، وذلك بعد موت الحيوان الأول و نراه ملقبي ينزف من رأسه على اليمين ، بينما الحيوان الثاني والقريب من القنطورة يستعد لتلقي الضربة القاضية عندما يقذفه زوجها بتلك الصخرة الضخمة .

وفي هذه الحالة سيصبح الفهد في مواجهة القنطور وحده ، ولن يستطيع بقوته المعهودة أن يتغلب أو حتى أن يصمد أمام هذا الركان الغاضب المتمثل في القنطور المتألم لزوجته .

أما الحيوان الثاني ، والذي نراه مسجى على يمين القنطور ، فهو في رأيي ليس بنمر ، وإنما هو أسد : *Asse* .

ونراه هنا بشعره الأشقر الجميل ولونه الفاتح البديع ، وقد سقط أرضاً وينزف الدم من رأسه ، ومن شكله هذا نعرف أن القنطور قد أصابه في رأسه إصابة أفضت إلى موته في الحال . فسقط هكذا على قائمتيه الأماميتين ، إلا أنه لم يتحملاً ثقله من عزم الإصابة ، فمال إلى جانبه قليلاً .

وسقطته تلك لا تقل - في رأيي - جمالاً عن سقطة القنطورة ، فقد حاز على إعجابنا بداية من منظر الدماء التي انسابت من رأسه ونزلت أيضاً على شعره الغزير ، بل ونراها وقد وصلت بعض النقاط منها إلى قائمتيه الأماميتين أيضاً .

و على ما يبدو ، نستطيع أن نتخيل كما تخيل الفنان من قبلنا أن القنطور ، و قد أعماه الغضب ، قد نزل التل مندفعاً في هجومه ، فوطاً بقائمتيه الأماميتين فوق رأس الأسد و لعل الأخير كان لاؤ و هو يسير متمهلاً نحو الفريسة ليشارك صديقه فيها ، فلم يتبته إلى القنطور الذي جاء من خلفه ، و لم يكتفِ القنطور بذلك ، بل أتبع ذلك بقوائمه الخلفية التي نزلت على جسم الأسد فطرحته أرضاً ، بما لم يترك له فرصة لالتقاط أنفاسه أو النجاة من الموت المحقق . و يرجع اعتقادي في أن القنطور قد أتى من خلف الأسد فجأة ، إلى أننا نرى الأسد بوجهه بما معناه أنه كان معطياً ظهره للمهاجم .

و لابد من القول ، أن الفنان قد تفوق علي نفسه عندما برع هكذا في تصوير الأسد و لا روح فيه ، و هو ملقي بهذا المنظر الأليم على الأرض ، حتى أننا قد نشعر ببعض الشفقة تنساب في قلوبنا عليه ، و لا يوقف تدفقها سوى شكل القنطور الحزين على زوجته ، و شكل هذه الأخيرة و قد ارتمت على الأرض في ضعف ، و وهن .

و نصل الآن إلى الحيوان الثالث و الأخير و هو الموجود بجوار القنطورة ، و هو في الأساس سبب هذه المأساة ، أي أنه هو المحرم الأول و الأخير ، أنه النمر : *πυρίς* .

و هو هنا ليس مرقطاً كالنمر الأول ، وإنما هو غمراً من نوع آخر ، و لعل الفنان قد قدم هذه الأنواع المختلفة ليلفت نظرنا إلى براعته و تمكنه من عمله . و هذا النمر الأخير هو - كما سبق القول - المحرم الأول ، فقد ضبطه القنطور بجوار زوجته وحده ، ينشب مخالبه في جسدها المسجي على الأرض فتدافعت الدماء الفزيرة منه ، و انسابت فوق بطنها من بين مخالبه .

و لم يكتفِ النمر بذلك ، بل قبض بقائمه الخلفية اليسرى فوق القوائم الأيسر الأمامي للقنطورة ، و ذلك حتى يحكم من سيطرته عليها ، و هو يقوم بافتراسها بمخالبه .

وقد ظهر عنصر المبالغته واضحاً على ملامح النمر ، و هو يلتفت برأسه إلى الوراء ليرى ذلك الحصان الذي جاء من الخلف و لم يهيب النمر ، و لكنه يفاجأ بأنه القنطور زوج الضحية و ليس مجرد حصاناً عادياً ، فتملكه المفاجأة و شلت تفكيره فلم يعد يعرف ماذا يفعل . بل أن منظر الخوف من القنطور و الصخرة التي يحملها فوق رأسه قد ظهر جلياً على وجهه ، و قد ظهرت براعة الفنان في اختياره للألوان المنتقاة بعناية ، سواء تلك التي استخدمها في جسم القنطور الزوج و أنثاه ، أم تلك التي نراها في جسم النمر العادي ، أم النمر الأرقط : الفهد ، أم في جسم الأسد . و لا ننسي أيضاً شكل الرمال الذهبية و ألوان النباتات . و الملاحظ أن الألوان الغالبة هي البيج بدرجاته ، ثم البني و الأصفر ، و أخيراً الأخضر . و كلها ألوان تتناسب مع بيئة التلال المصورة في المنظر .

و ربما كانت هذه القطعة مستوحاة من عمل مشابه^{١*} للفنان زويكسيس : *Zeuxis*^{٢*} . فالكاتبة سترونج^{٣*} بلغ من إعجابها بهذه القطعة أنها تساءل من هو ذلك الفنان الذي يفتخر بهذه القطعة البديعة ؟ إن تصوير الطبيعة وحده بأنواره المنكسرة و أسلوبه الناعم^{٤*} ، يبين أن هذا الموضوع لا بد أنه اقتبس من تصوير حائطي ، و لكن لا يعرف أين هو ؟ . و على الرغم من أن التقاليد و العادات تحدتنا عن صورة قنطور مع أنثاه من يد الفنان زيوكسيس أي من القرن الرابع ق.م. ، إلا أنها لن ترقى أبداً إلى هذا العمل .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

-١*

٢*- زويكسيس : *Zeuxis* هو مصور من هيراقليا : *Heraclea* في لوقينيا ، و قد ذكر بلييني أنه يرجع إلى عام ٣٩٧ ق.م. في حين أن كوينتيليان قال أنه كان إبان الحروب البيلوبونيسية . و قد مدح لوكيانوس عمله الذي كان يصور أسيرة القنطور خاصة تدرج لون الجسد من الانسان إلى الحيوان .

Strong , Eugenie , op.cit. , p. 96 .

-٣*

Ibid

-٤*

و يتحدثنا الكاتبان راماج^{١*} عن أن الزخرفة في مباني فيلا هدرليان ، سواء الأرضيات ، أم الحوائط ، أم القباب ، كانت كلها تتميز بالشراء في الألوان المستخدمة .و أن الفنانين بدلاً من اللجوء إلى التصوير الحائطي و الستكو ، فقد اتجهوا في هذه الفيلا إلى زخرفة مبانيها بواسطة تطعيم الحوائط و الأرضيات بقطع من الرخام الملونة ، فيما عرف باسم : *opus sectile* و كذلك استخدام لوحات الفسيفساء . و كان يتم استجلاب الأحجار النادرة من كافة أنحاء الإمبراطورية . و تعتبر هذه القطعة السالفة الدراسة من أروع الأرضيات الفسيفسائية الموجودة بالفيلا .

و نجد أن راماج أيضاً^{٢*} ، يذكرون أن هذه القطعة من الممكن ربطها بقصة صورها الفنان الإغريقي زيوكسيس ، و الذي عاش في بدايات القرن الرابع ق.م. و كانت تصور قنطوراً يحاول أن يداعب أطفاله عن طريق حمل قلدح بشكل أسد إلى أعلى : *lion-cup* .

أما في مثالنا هذا و الذي يصور معركة القنطور ضد الحيوانات المتوحشة ، فنجد أن مشاعر الشفقة لدينا و قد تحولت مع القنطور ضد الحيوانات الأخرى ، بخاصة مع القنطورة التي قتلت على يد النمر .

[ب] منظر رعي الماعز :

يتضح عنصر الجمال في قطعة من الفسيفساء تصور^{٣*} الطبيعة الرعوية و الماعز ، و ذلك من خلال تبليط فسيفسائي كان يزين أرضية بفيللا هدرليان حيث عثر عليه ، و هو محفوظ الآن بمتحف الفاتيكان .

١* - Ramage Nancy H. & Ramage Andrew., op.cit. , p.186 (fig. 7.7).

٢* - Ibid

٣* - Strong , Eugenie ., op.cit . Vol II . p. 97

و تبلغ أبعاد القطعة ٥٢,٠ × ٦٢,٠ م. و يعكس هذا النموذج مشهداً غاية في الرقة والهدوء*١، وذلك من خلال منظر ريفي حيث انشغل عددًا من الماعز بالرعي وسط أحضان الطبيعة، بينما وقف راعي هذه الأغنام يراقبها عن بعد، وكلا الطرفين؛ الراعي والماعز قد اندججا معاً ليكونا جزءاً من جمال هذه الطبيعة الجليّة التي تحيط بهم.

و بصفة عامة، فإننا نرى في القطعة خمسة من الماعز*٢؛ اثنتان ترقدان في سكنية على الأرض، و اثنتان أخريان ترعيان فئاًكلان من الكلال والعشب المتناثر هنا وهناك، بينما العنزة الخامسة والأخيرة نراها تعبر من فوق غدير مائي صغير، و كان الكوبري الذي عبرت فوقه عبارة عن مجرد قطعة لوح خشبية - حسبما أعتقد - إلا أنها تصلح للفرض منها ككوبري أو معبر يؤدي إلى الجانب الآخر من الغابة.

و في الوقت الذي كان فيه الكاتب ويلر*٣ يعتقد أن هذه الماعز يظهر معها في الصورة راعيها، و هو الواقف على الجانب الآخر من القنطرة، نجد على العكس منه الكاتبة سترونج*٤ تحدث عن أن ما نراه في القطعة هو مجرد تمثال برونزي لإلهة ريفية، و ذلك بجوار الصورة الصغيرة المستطيلة الشكل، و يوافقها في هذا الرأي أيضاً فيرونو*٥.

وصف القطعة:

أول ما يلفت انتباهي في هذه القطعة الفلسيفائية هو أنها في رأيي تنقسم إلى ثلاثة محاور رئيسية؛ هي أولاً الماعز

*١ - Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

*٢ - Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

*٣ - Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

*٤ - Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

*٥ - Werner , Klaus ., op.cit. , p. 109 .

أي البطل الأساسي في المنظر ، ثانياً الشخص الواقف أمامنا سواء كان تمثالاً فعلاً ، أم كان راعياً للغنم ، وأخيراً نصل إلى المحور الثالث والأخير ألا وهو الطبيعة نفسها ، والتي لا يقل دورها هنا عن أي من المحاور الأخرى . [صورة ٣٥]

فإذا بدأنا بالمحور الأول وهو الماعز : سوف نلاحظ براعة الفنان المنفذ لهذا العمل ؛ فقد قدم لنا قطعاً صغيراً من الماعز : *αἰγικόρευς* في نشاطات متنوعة ، و جدير بالذكر أنها ماعز جبلية ظهرت بأشكال وأنواع مختلفة .

و تعتبر كل واحدة من هذه الماعز : *μήλον* عنصراً مستقلاً بذاته ؛ و نبدأ أولاً بالعزتين اللتان ترقدان على الأرض . وقد ظهرت براعة الفنان في تصوير كل واحدة منهما بصوف يختلف لونه عن الآخر . فظهرت الأولى الموجودة في مقدمة القطعة بلون بني داكن ، بينما كانت العنزة الثانية الجلوسة فوق تل صغيرة ، إلى الراء قليلاً ، كان صوفها باللون الرمادي المطعم بشعيرات بيضاء اللون . أيضاً كان هذه العنزة الأخيرة قروناً ، بينما العنزة الأولى لم يكن لها قرون ، مما يدل على تمكن الفنان من فنه ، و محاولته التنويع في أشكال الماعز .

وبصفة عامة ، يخيم على منظر هاتين العزتين الهدوء و السكينة في جلستهما تلك ، مما يدل على شعورهما بحمو من الدفء و الأمان و الراحة ، دونما خوف من أي عدو قد يأتي فيهدد سكينتهما ، و قد جلست الاثنتان تتفرجان على ما يحدث حولهما ، فإننت قوائم كلٍ منهما تحت جسم صاحبتها .

أما بالنسبة إلى العزتين اللتان ترعيان ، فواحدة منهما موجودة في أمامية القطعة الفسيفسائية ، بينما الأخرى إلى الراء تظهر من خلف الأشجار المصورة . و تشترك الاثنتان في أن كلاهما لها قرون ، و الأولى الموجودة في أمامية القطعة لونها بني مائل إلى الأحمر ، أما التي ترعى في الخلفية فلونها بييج فاتح بديع .

ونجد أمام كل واحدة حشائش قصيرة تأكلان منها ، ويدور أن كلٍ منهما مشغولة فيما تفعله ، فلا تلفت إلى شيء آخر . وهناك نقطة هامة لا بد من ذكرها ، وهي أن تلك العنزة التي ترعى في أمامية المنظر ، نلاحظ عليها بوضوح أمراً هاماً وهو أن الفنان قد صور لها ضرعاً ؛ ومعنى ذلك أنه مليء باللبن ، وأن لها وليد ترضعه - سوف نتطرق إليه لاحقاً - .

وتتميز العنزان اللتان ترعيان بدقة التنفيذ بخاصة في طريقة الوقفة وهي تنحني إلى الأرض برأسها كي تصل إلى العشب ، فتأكله بفكها القبوي ، أما قوائمها فظهرت بصورة واقعية جميلة وهي منفردة عن بعضها البعض .

نصل أخيراً إلى العنزة الخامسة وهي التي تعبر فوق الكوبري . فنلاحظ مشيتها الهادئة وهي تمر فوق لوح مستطيل ، أغلب الظن أنه لوح خشبي ، لعل أحد الرعاة قد وضعه يوماً ما كي يستطيع المرور من فوقه هو وأغنماه ، فيصل إلى الجانب الآخر من الغابة . وهذه العنزة الأخيرة لونها بني وليس لها قرون ، وقد ظهر ذنبها القصير واقفاً . وانتساء قائمها الأيمن الخلفي بهذه الطريقة ، يدل على أنها تسير وليست واقفة في مكانها .

والآن ، وبعد تناول كل عنزة على حدة ، أود أن أتوجه عن نقطة هامة وهي أن ظهور تلك العنزة الأمامية ذات الضرع ، يدفعنا إلى الاعتقاد بأن العنزان اللتان ظهرتا في القطعة و لم يكن لهما قرون ، قد يكونا أولادهما ، فالمعروف أن العنزة لا يظهر لها قرن إلا بعد أن تكمل اثني عشر شهراً من عمرها . ومعنى ذلك أن العنزة ذات اللون البني الداكن ، وكذلك تلك التي تعبر فوق اللوح قد يكون عمرهما لم يتعد بعد العام . ولكن جدير بالذكر أيضاً ، أن بعض أنواع الماعز لا تظهر لها قرون إذا كان الأب من فصيلة لا قرون لها ، وإن كنت أرجح الرأي الأول وهي أنها صغيرة السن بعد و إلا ما احتاج الفنان إلى تصوير عنزة بضرع .

نصل أخيراً إلى المحور الثاني في القطعة وهو الشكل البشري الموجود ، والذي اعتقد بعض الكتاب^{١*} أنه راعي الغنم : *μηλοβοτήρ* ، بينما ذكر البعض الآخر^{٢*} أنه تمثال لإلهة ريفية . وفي جميع الأحوال فهو تشخيص نسائي لسيدة ترتدي رداءً ، يتميز بالثنايا العديدة ونجد أنه ينقسم إلى قسمين : تنوره و فوقها رداء للصدر . و بالنسبة للصدرية ، نجدها تنقسم باستدارة الصدر و الثنايا الغزيرة التي تضم عند الخصر ، ربما بواسطة حزام داخلي ، ثم تعود فتهدل فوق الأرداف ، و تظهر من تحتها تنوره المتسدة بحرية و انسيابية فوق السيقان . و الرداء يتميز بكونه لا أكمام له ؛ فتظهر الأذرع عارية ، بينما نجد شال أو حمار يتدلى فوق الكتف الأيسر . و قد تلفت الفتاه برأسها قليلاً ناحية اليمين ، بطريقة تدل على الرقة و الخشوع و السكينة ، و كأنها سوف تولي من يقف أمامها ببعض من الاهتمام . و يظهر شعرها قصيراً لا يكاد يصل إلى الأكتاف ، و يبدو أنها قد صفتته بحيث يكون له فارقاً في المنتصف بينما يتركب مجعداً من الجانبين و من الخلف . و تمسك هذه الفتاه في يدها اليمنى بشيء قد يكون إناءً أو رمزاً ما ، أما في اليد اليسرى ، فتحمل فيها عصا غاية في الطول ، حتى أن طولها يفوق طول الفتاه حوالي مرة و نصف . و تقف الفتاه فوق قاعدة ترابية ، أو تل صغير الحجم ، و كأنه مصمم كي يتناسب مع حجمها . و بالنسبة لي ، فأنتني أرجح الرأي القائل أنها عبارة عن تمثال لإلهة ريفية ، و ذلك لعدة نقاط :-

أولاً : إن ظهور راعي الغنم ترتدي ملابس بهذا الشكل الأنيق ، ذو الثنيات الغزيرة ليس بالأمر المألوف أو العادي ، و كان الأحرى بها أن تلبس ثوباً بسيطاً يساعدها على سهولة الحركة .

Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

-١*

Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

-٢*

ثانياً : إن هذه الفتاة تتميز بلون البشرة البرونزي مثلها في ذلك مثل لون ثيابها تماماً ، وهذا معناه أنها تمثل صنع من مادة البرونز - مثلاً - وليست إنساناً نابضاً بالحياة ، إذ لا يعقل أن الفنان هنا وهو المتمكن من فنه ، والمرهف الحس ، أن تبخل عليه قريحته فيصور راعية الغنم ثيابها بنفس لون وجهها .

ثالثاً : إن وقوف راعية الغنم بهذه الطريقة أمراً غير مقبول ؛ فالأجلد بها أن تتواجد بين قطيعها لتظل عينها منتبهة لهم في تحركاتهم و سكناتهم ، فلا يثرد منها واحداً أبداً ، ولكن على العكس وجدناها تقف شائخة و منتصبه فوق قاعدة يبدو أنها قد صنعت خصيصاً على مقاسها ، وهذا يؤكد أنها تمثل و ليست بشر . كذلك وجود لوحة مستطيلة ، و صغيرة أمامها يجعلنا نعتقد أن هذه اللوحة ربما كانت مقدمة أو قرباناً قدم إلى هذه الإلهة و وضع أمام مزارها .

رابعاً : تمسك هذه الفتاة في يدها اليسرى ما يشبه العصا ، و إن كنت أعتقد أنها ليست بالعصا العادية ، و ذلك لطول حجمها الملحوظ من ناحية ، و من ناحية أخرى أنه يسوجد شكل ما في نهايتها يشبه ثمرة ما ؛ ولعل ذلك معناه أنها ليست عصا و إنما هي رمزاً من رموز هذه الإلهة الريفية . أما الراحية فالأفضل لها أن تمسك بعصا قصيرة تساعدها في التحكم في الماعز و تحديد طريقهم وسط الغابة ، على عكس تلك العصا التي نراها و التي قد تؤدي إلى سقوط أي راعٍ قد يفكر أن يستعين بها في رعيه .

أما بالنسبة إلى المحور الثالث و الأخير ، فهو الطبيعة . و الطبيعة التي نراها هنا هي الطبيعة الجبلية ، التي نرى فيها هذه الماعز بحرية ، نرى التلال الصغيرة و ما بها من رمال ذهبية ، و حشائش تتناثر على مسافات متباعدة ، و ذلك الجدول الذي يسري فيه الماء عذباً ، رقراقاً . ثم تطل علينا بعض الأشجار القليلة الأوراق ، بما يتناسب مع الطبيعة الجبلية .

فإذا بدأنا بشيء بسيط كالرمال ، فسوف نجد اختلاف اللون المستخدم لها ، سواء الذهبي ، أم البني ، أم اللون الأصفر الفاتح . ونلاحظ أن الأفق ، أو ما يشير إلى السماء كان هو أيضاً بذلك اللون المائل إلى الرمادي أو البيج و كل ذلك في تناغم و تناسب بديع مع الصور ذات اللون البني .

أما عن ذلك الجدول المائي الصغير ، فقد كانت له أهميته بالنسبة إلى الحياة من حوله ؛ ففيه يستقي الماعز ، ويعطي لونا للحياة . و قد استخدم فيه الفنان قطع الفسيفساء ذات اللون الأزرق المائل إلى الأخضر ، و قد زوده أيضاً باللون الأبيض دلالة على تدفق المياه فيه و أنها ليست راكدة ، فيوحى بأن به أمواج ، أو أن هناك تدفقاً مستمراً من شلال أو نبع معين . و وجود هذا الغدير هو الذي أدى إلى نشأة بعض الحشائش المتناثرة ، و ظهور بعض الأشجار في خلفية التمثال . و بالنسبة إلى الشجرة الواقعة خلف التمثال على اليمين ، نتعجب عندما نرى أن فروعها تضم فرعاً ذا أوراقاً إبرية ، و كذلك فرعان آخران بأوراق شريطية ، كل ذلك معاً في نفس الشجرة ؛ بينما العادة في الطبيعة أن كل شجرة يكون لها نوعاً واحداً فقط من الأوراق في فروعها . أما الشجرة الأخرى الموجودة على يسار التمثال من خلفه ، فنلاحظ أن أوراقها و فروعها منكشاة على نفسها بتشكل غريب ؛ لعله كان نوعاً يشبه شجرة السرو : *cupressus* .

و قد وضع الفنان في الجانب الآخر من القطعة ، شجرة أخرى لا تقل غرابة عن الأشجار سالفة الذكر ؛ و مع ذلك فلا بد من التعجب من هذه النقطة و هي عدم تمكنه من تصوير الأشجار بدقة و براعة . و لكن هل يعقل أن هذا الفنان الذي بهرنا هنا بدقة تصويره للماعز و هي منخرطة في حياتها بسلاسة ، و يسر حتى أن الرائي ليعتقد أنها حقيقية و ليست جزءاً من لوحة فسيفسائية

و أخيراً ، تظهر براعة الفنان بحسب في تناغم الألوان
البديعة^{١*} ، كالسماء الرمادية ، و الأرض بنية اللون ، أما الصخور
المنفذة باللون البني المائل إلى الوردي ، كل ذلك في تضاد
مع ألوان الماعز ؛ سواء الأشهب ، أم العنزة البنية اللون ،
أم ذلك البني المائل إلى الحمرة : أي الطوبي^{٢*} .

دليل آخر على براعة الفنان هو سيطرة " نظرية التضاد
النسي " - التي ظهرت في النصف الثاني من القرن الخامس ق.م.
- على القطعة^{٣*} . فما إن فطن الفنان الروماني إلى هذه النظرية
حتى مضى يطبقها في منجزاته خلال العصر الروماني كله .
و على غرار فنان العصر المتأخر في تصويرهم الأشياء متضائلة
كلما زادت بعداً^{٤*} ، تبعهم الفنانون الرومان ، و كانت هذه
اللوحة الفسيفسائية البديعة ، و التي تمثل هذا المنظر الرعوي ،
كانت خير شاهداً على ذلك ؛ فصورت التلال الصخرية ،
و قطعان الماعز على مستويات متعددة ، فنرى الحيوان و الطبيعة
في مؤخرة اللوحة مصورة بأحجام أصغر من تلك الموجودة
في أماميتها ، و تضمها جميعاً وحدة تثير الإعجاب .

و قبل أن أترك هذه المثال ، كان لابد من الإشادة بهذا
الفنان الذي صور لنا منظرًا طبيعيًا جميلًا ، أسبغ عليه من
روحه ففاض رقة و عذوبة ، و نقلنا من خشونة الحياة في الغابة ،
و صراعاتها المستمرة إلى جوٍ آخر لا يقل فنية و روعة عن
الفردوس ، فكان الهدوء هو أهم مميزاته ، و الواقعية هي أجمل صفاته .

Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. II . , p. 97 .

-١*

٢* - هناك منظرًا طبيعيًا رعويًا مشابه ، عثر عليه بفيلا أدريانا ، و محفوظ الآن في

. *Cabinetto delle Maschere*

٣* - ثروت عكاشة ، " الفن الروماني " ، الجزء العاشر ، ص. ٥٤٨ .

٤* - ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص. ٥٥٤ ، (لوحة ٤٧٠) .

[جـ] منظر مهاجمة الأسد للثور :

عثر على هذا المثال بفيللا الإمبراطور هسديان بتيفولي ،
وهو محفوظ حالياً بمتحف الفاتيكان في إيطاليا .
وهو عبارة عن قطعة فسيفساء نفذت بطريقة *opus vermiculatum*
و تصور صراع الحيوانات مع بعضها بصورة رائعة وبسيطة
في آن واحد*^١ . [صورة ٢٣٦] .
ويؤرخ الكاتب ويلر*^٢ في كتابه هذه القطعة بحوالي عام
١٣٠ ق.م. ، و يصف فيها حركة الأسد الذي يهاجم الثور ،
بالحيوية ، والنشاط .

الوصف التفصيلي للقطعة:

تدور أحداث هذه القطعة حول مهاجمة أحد الأسود
لثور ، بينما تقف بقرة من بعد ، وهي وجلية تشاهد
المنظر . و سوف نتطرق في هذا العمل إلى ثلاثة عناصر
هامة : منظر هجوم الأسد للثور ، ثم منظر البقرة المتفرجة ،
و أخيراً عنصر الطبيعة نفسها .

أولاً : منظر الأسد و الثور ؛ يطالعنا هنا أسد *δενν* قوي ،
و متوحش ، قد هجم على ثور و جعله بأنيابه في ظهر
الثور ، يحاول أن ينهش فيه بأنيابه القوية ، و قد استعان في
ذلك بقوائمه و ذنبه أيضاً . فإذا تناولنا أولاً شكل الأسد ، نلاحظ
ضخامة جسمه و قوته المعهودة ، و التي تجلست واضحة من
خلال محاولته أن يحكم سيطرته على فريسته .

Henig , Martin ., op.cit. , p. 125 .(note no": 76)

-١*

Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 . (photo 173) .

-٢*

و على الرغم من أن الثور ليس بالفريسة السهلة أبداً ، إلا أن قوة هذا الأسد قد قضت على آمال الثور في الهرب و الإفلات من براثن العدو . و أبلغ دليل على صعوبة قنص هذا الثور هو استعانة الأسد بكل قوائمه و كذلك بذنبه في هذه العملية . و في الوقت الذي وضع فيه الأسد قائمته الأيسر الأمامي فوق ظهر الثور ، بجده و قد نشب حوافر القائم الأيمن الأمامي أيضاً في الفخذ الأيسر للثور من الخلف ، و زيادة في محاولة إحكام السيطرة ، حتى لا يصبح أمام الفريسة وقتاً للمحاولة ليس من أجل النجاة و لكن فقط لإطالة العمر لحظات أخرى ، بجهد الليث يدك بقدمه الخلفي الأيسر فوق القائم الخلفي الأيسر للثور ليثقل حركته تماماً ، و أصبح الأسد هكذا يستند على قدمه اليمنى فقط ، يساعده كذلك ذنبه الذي يحفظ له توازنه ، فيحميه من السقوط ، لذلك رأينا الذيل منتصباً في شكل أفقي و كأنه دفعة أو شرع السفينة الذي يحدد مسارها . و قد ظهرت أولى قطرات الدماء ، و هي تسيل من غالب الأسد دلالة على أنها سوف تتدفق بعد ذلك من الجرح الذي نشب في جسم الضحية إيلذاناً بعلامة النصر للأسد من ناحية ، و من ناحية أخرى مبشرة بأن الهزيمة قد لحقت بالثور و قربت نهايته . و نقطة أخيرة بالنسبة للأسد ، هي منظر رأسه و بخاصة وجهه حيث نرى فكّه القوي و هو قابضاً على لحم الثور ، ثم شكل أذنيه و الشعر الذي يغطي رأسه و بدايات ظهره . نصل الآن إلى الضحية ، ألا و هي الثور ، و هي ليست بالضحية الهينة أو السهلة . و قد ظهر جسم الثور القوي ذو اللون البني الداكن ، و القرون البارزة في رأسه . و قد بدت نهاية الثور عندما التوى قائمته الأيسر الأمامي تحته ، فأدى بدوره إلى انثناء القائم الأيمن الأمامي و بالتالي أذن بقرب النهاية و لحظة السقوط التام . و لا ننسى منظر قطرات الدماء و هي تتساقط من قائمه الخلفي .

ثانياً : منظر البقرة و هي تتفرج على مشهد الصراع أمامها .
و على الرغم من أن المشاهد العادي قد يعتقد أنها ليست ذات أهمية ، بخاصة بعد منظر هجوم الأسد على الثور ، إلا أنني أعتقد أنه كان لها هي أيضاً دوراً كبيراً ، يتضح من مدى عناية الفنان بتصويرها ، و من ثم تنفيذها .

إن هذه البقرة يدل جسمها على القوة و الضخامة ، و لونها بني فاتح يميل إلى البيج ، و قد ظهرت قرونها التي تزود بها أمام الأعداء ، كذلك نرى عيونها الواسعة و التي تحديق بها فيما يحدث أمامها من صراع مرير .

و أغلب الظن ، أن البقرة كانت مشغولة بالشرب من هذا النهر أو مياه البحيرة التي أمامها ، و ذلك عندما فاجتها هجوم الأسد على الثور فجأة ، فلم تمالك نفسها من الفزع و محاولة الفرار و النجاة بحياتها .

و من هنا رأينا قوائمها الأمامية مرفوعة و خارج المياه ، بينما مازالت القوائم الخلفية في البحيرة ، و قد انتصب ذنبها في وضع أفقي مستقيم دلالة على التنبه و دنو الخطر ، فلو كانت تشرب و تتمختر بحرية لظهر ذنبها ، و هو يتدلى على مؤخرتها .

و يستدل على التفسير ، أن البقرة كانت موجودة في الموقع قبل ظهور الأسد ، هو ارتفاع القوائم الأمامية عن مياه البحيرة دلالة على محاولتها الفرار - كما سبق القول - و أنها ليست قادمة الآن للشرب أو لمشاهدة الصراع ، فلو كانت آتية من وراء التل الصخري الموجود على اليسار ، لكنا وجدنا القوائم الأمامية في المياه ، بينما الخلفية مرفوعة .

ثالثاً : منظر الطبيعة . أول ما سوف نتعرض له بالنسبة إلى الطبيعة هو عامل الوقت المصور في القطعة ؛ و الذي أعتقد أنه وقت قرب غروب ، و مغيب الشمس عندما تأخذ السماء لونا برتقالياً قريزاً مع نزول قرص

الشمس إلى أسفل و كأنه سسيلتحم بمياه البحار ، أو مع
رمال الأرض الذهبية ، ليعود مرة أخرى من جديد في
يوم جديد . وقد رأينا هنا أن لـون السماء المصور هو
اللون البرتقالي المائل إلى البني ، مما يدل على أن الوقت
هو وقت الغروب .

كما نلاحظ أيضاً أن هناك بعض الظلال الخفيفة التي
تظهر في القطعة ، بخاصة ظهور خيال بسيط على الأرض
بحوار الثور ، كذلك خيال للبقرة فوق صفحة مياه البحيرة .
أما بالنسبة إلى الطبيعة المصورة نفسها ، فنجد أنها طبيعة
جبلية ، و صخرية ، حيث نرى التلال الصخرية ذات اللونين
البيج و البني الداكن المائل إلى الأسود . وقد اختلطت درجات
اللون البني فيها فظهرت بشكل جميل ، و واقعي .

و من ناحية أخرى ، تتناثر بعض النباتات الخضراء ، و الأشجار
الصغيرة و قد تميزت هذه الأشجار باللون الأخضر الداكن ،
و عدد قليل من الأفرع ، و كذلك قلة الأوراق بها .

نصل أخيراً إلى البحيرة ، و صفحة مياهها العذبة الرقراقة ، ذات
اللون الأزرق المائل إلى الأخضر بدرجة بدية ، و جميلة .
و قد أسبق هذا اللون على المنظر ، حيوية متدفقة ، و جمالاً
منقطع النظير .

و هذا المنظر إذا قارناه بمنظر الماعز - في النموذج السابق
من نفس الفيللا - و هي ترعى ، فسوف نشعر بالتناقض
الواضح بين المثالين ؛ فالأول (منظر الماعز) يتميز بالرقرة
و الهدوء ، و يوحى بالانسيابية و التناغم ، أما المنظر الثاني فيتميز
بالحيوية المتدفقة و النشاط و الحركة العنيفة .

و مع ذلك فقد أجاد كل فنان منهما فيما صوره من منظر
طبيعي يعكس فكره و روحه الحرة ، و قد ذهبت إلى الاعتقاد
أنهما ليسا بيد فنان واحد اعتماداً على الاختلاف الواضح في
أسلوب كل منهما بين الرقة و العنف .

و أخيراً ، فهذه الأعمال - و أقصد بها الأمثلة الثلاثة من فيلا هديران - ، و إن كانت تتميز بالأسلوب الجيد*^١ ، إلا أنها ربما كانت مرممة ، و هي تعكس مدى الاهتمام الخاص بتزيين حجرة الطعام : *triclinum* الشمالية بفيللا الإمبراطور هديران ، و المؤكد أنها قد وضعت في هذه الفيلا بعد وقت طويل من صنعها ، و الأكيد أنها في الأصل كانت قد صنعت في بلاد الإغريق ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى أماكن أخرى كإيطاليا ، أو على الأقل الموضوع هو الذي انتقل .

و المعروف أن مباني الفيلا نفسها ، امتدت عملية البناء فيها إلى الفترة فيما بين ١٢٥-١٣٥ م.*^٢ ، و من هنا أعتقد أنها ترجع إلى نفس هذه الفترة .

و قد اكتفيت من هذه الفيلا بثلاثة أمثلة فسيفسائية فقط هي منظر القنطور ، نظراً لموضوعه الشيق المؤثر ، و منظر البيئة من حوله . ثم مثال رعي الماعز أمام تمثال واقف لإلهة ريفية ، لما يضيفه في نفس المشاهد من هدوء و رقة بسبب الطبيعة البديعة المصورة ، و لم أتناول نفس الموضوع مع تمثال جالس للإلهة حتى لا يكون ذلك تكراراً فقط ، و لعدم عشوري على صورة واضحة له .

أما المثال الثالث الذي تناولته فهو منظر الأسد و هو يحتاجم الثور ، نظراً للطبيعة الحية ، و حياة الغابات العنيفة . و قد تغاضيت عن المثالين الآخرين من هذه الفيلا و كأننا بصورا أفتنة أمام فهد مرة ، و أمام حيوان يشبه أبي الهول مرة أخرى ، لعدم أهميتهما بالنسبة لموضوع البحث ، بخاصة أنهما يبدوان أقل في الجودة و الجمال عن الأمثلة الأخرى .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

-١*

Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. II . , p. 94.

-٢*

وهكذا تعرفنا بعد هذه الأمثلة المتنوعة على عناصر
الطبيعة آن ذاك سواء في إيطاليا نفسها عندما صورها الفنانون
الرومان ، أم طبيعة أماكن أخرى ، ولكن يعيرون الفنانين
الرومان .

الباب الثاني :

فسيفساء المناظر الطبيعية من مصر .

الفصل الأول :

مقدمة عن مصر .

الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء



الفصل الأول :

مقدمة عن مصر



ففي البدء كانت مصر . قبل الزمان ولدت ، وقبل التاريخ بزغت ، هنا بدأ كل شيء ؛ الزراعة ، والعمارة ، والكتابة ، والورق ، والهندسة ، والقانون ، والنظام
قروناً تجري في أئس قرون ، عولماً تولد ثم تموت ، ومصر هنا في مكانها ، تبنى ، وتنشئ ، وتعمر ، وتكتب ، وتنشد ، وتصلح ، وتتألق ، وتخبو ، ثم تتألق ، وتوهج ، هذه باختصار هي مصر^{١*}

لم تبدأ معرفة مصر بروما ، وبلاد الرومان في عام ٣٠ ق.م. أي بتحول مصر إلى ولاية رومانية فحسب ، كما قد يعتقد البعض ، ولكن بدأت العلاقة بين الاثنين قبل ذلك بقرون عديدة^{٢*}.

^{١*} - حسين مؤنس ، مصر ورسالتها ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) ، ص. ٧-٨ .

^{٢*} - عن تاريخ مصر في العصر البطلمي أولاً ، راجع كل من :

Edwards-Rees , Desiree' , " The House of History " (London , 1936) -

Bevan , Edwyn , "Egypt under the Ptolemaic Dynasty" , (London , 1914). -

وعن تاريخ مصر في العصر الروماني ، راجع كل من :

Milne , J. Grafton . , " A history of Egypt under Roman Rule " , (London , 1924). -

- محمد عبد الغني ، تاريخ مصر تحت حكم الرومان ، (الاسكندرية ١٩٩٢) .

- سهر زكي ، دراسات في تاريخ مصر الرومانية ، (الاسكندرية ١٩٨٩) .

- أحمد حسين ، موسوعة تاريخ مصر ، (القاهرة ١٩٨٣) ، ج. ١ ، ص. ٢١٩ .

- نفتالي لويس ، مصر الرومانية ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤)

- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة اليونان والرومان ، (دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧) .

- لطفي عبد الوهاب يحيى ، تاريخ مصر في العصر الروماني ، (الإسكندرية) .

فعلسى الرغم من أن مصر قد أصبحت إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية بدءاً من عام ٣٠ ق.م. ، وذلك عقب انتصار القائد الروماني أوكتافيان - الذي سمي فيما بعد بأوغسطس - على غريمه القائد الروماني الآخر مارك أنطونيوس^{١*} ، وحليفته الملكة كليوباترا السابعة^{٢*} آخر ملكات الأسرة البطلمية في مصر ، وذلك في موقعة أكتيوم البحرية عام ٣١ ق.م. ثم انتحار كليوباترا في عام ٣٠ ق.م. ، ودخول أوغسطس مصر فاتحاً منتصراً ، وضمها إلى أملاك الشعب الروماني^{٣*} .

^{١*} - مارك أنطونيوس : *Antonius Marcus* كان قائداً ورجل سياسة روماني ، إلا أن شهرته تعتمد بشكل كبير على قصة غرامه الرومانسية لكليوباترا السابعة . مارك أنطونيوس هو الابن الأكبر لـ *M. Antonius (Creticus)* ولد عام ٨٣ ق.م. و كانت فترة شبابه غامضة بعض الشيء . تولى أنطونيوس منصب فارس تحت قيادة *A. Gabinius* في فلسطين و مصر عام ٥٧-٥٤ ق.م. ، ثم إلحق بقصر في بلاد الغالة عام ٥٣-٥٢ ق.م. وفي عام ٥١ ق.م. أصبح *quaestor* . في عام ٤٩ ق.م. عندما أصبح تريوناً : *tribune* دافع عن اهتمامات قيصر في مجلس السناتو ، و تولى قيادة إيطاليا أثناء حملة قيصر على أسبانيا . و ظل يلعب دوراً بارزاً في الأحداث السياسية . و مع ازدياد قوته ، تضاربت مصالحه مع أوكتافيان ، و بعد أعوام من الصراع على السلطة والقوة ، انتهى الأمر بانتصار أوكتافيان عليه و انتحار مارك أنطونيوس في نهاية الأمر . و قد ظلت شهرته على مر القرون العديدة باقية ، ليس بسبب براعته السياسية - إذ يوجد من هو أبرع منه و أقل شهرة - و لكن بسبب قصة غرامه لكليوباترا ، و عشقهما لبعض و انتهاء جبهما بالانتحار .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 115-6

^{٢*} - كليوباترا السابعة : *Κλεοπάτρα VII* عاشت فيما بين ٦٩-٣٠ ق.م. و هي آخر و أشهر ملوك البطالمة على الإطلاق . في الأصل هي ابنة بطليموس الثاني عشر (أوليتيس) . و مع وفاة أبيها عام ٥١ ق.م. أصبحت ملكة أحياناً وحدها ، و أحياناً بالمشاركة مع أخيها . كانت على علاقة بيوليوس قيصر و أنجبت منه قيصر ، ثم أحببت مارك أنطونيوس و أنجبت منه طفلان . اشتهرت بالحنكة السياسية و الدهاء و القوة و الجاذبية الطاغية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 347

^{٣*} - محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١١ - ١٨ .

و على الرغم من كل ذلك، إلا أن العلاقة بين مصر و روما بدأت قبل ذلك بقرون طويلة ، و يشهد على هذا عدداً من الأحداث السياسية .

أولاً في عام ٢٧٣ ق.م. ، قام الملك بطليموس فيلادلفيوس^{١*} بإرسال بعثة دبلوماسية إلى روما ؛ لكي يؤكد على علاقات الصداقة بين مصر و روما أثناء الحرب الدائرة بين كل من روما و الملك بيروس^{٢*} ، و لكن دون أن ينضم لأي طرفٍ منهما^{٣*} . و في القرن الثاني ق.م. توسعت روما شرقاً ، و أشتبكت مع عددٍ من الممالك الهلنستية ، و أنتصرت عليها .

أما مملكة البطالمة في مصر ، و التي ارتبطت بصداقة معها قبل وقت طويل ، فقد كانت بمنأى عن هذه العداوات مع روما بل و كانت تتمتع بحماية روما في بعض المناسبات كلما دعت الضرورة . و على ذلك فإنه يمكن القول بأنه على الرغم من أن مملكة البطالمة كانت تتمتع باستقلال شكلي على عهد الملوك البطالمة الضعاف^{٤*} ،

^{١*} بطليموس فيلادلفوس : *Πτολεμαῖος Φιλάδελφος* ، هو بطليموس الثاني *Ptolemaios II* ، تولى العرش عام ٢٨٢ ق.م. بعد وفاة بطليموس الأول (أبوه) . لم يكن لهذا الملك نشاطاً حروبياً مثل أبيه ، و قد كان تلميذاً للفيلسوف استراتون ، و الشاعر فيلتاس فكانت ثقافته واسعة ، و له ولع شديد بالجغرافيا و التاريخ الطبيعي ، كذلك شغف بالبحث عن أنواع الحيوان النادرة لحدائقه بالإسكندرية عاصمة دولته آن ذاك .

و إذا كان بطليموس الأول قد وضع نواة المكتبة الكبرى في الحي الملكي بما جمعه من الكتب ، فإن بطليموس الثاني هو الذي نظمها و أعطاهها صورتها الحقيقية . و مع ذلك فقد اشتهر بولعه للسنوات و النساء و كان له العديد من الفضائح ، كذلك تميز طبعه بالحدة و الغضب السريع .

للمزيد راجع : إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ١٩٨٤) جـ . ١ ، ص ١٠١ .

^{٢*} بيروس : هو ملك مملكة أبيروس الواقعة في غرب بلاد اليونان .

^{٣*} محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص . ١١ .

^{٤*} نفسه ، ص . ١٢ .

(بعد وفاة الملك البطلمي الرابع*^١) ، فإنها كانت من الناحية الفعلية دولة تابعة للنفسوذ الروماني و تمتع بمائة الرومان*^٢. و بعد ذلك بفترة و بالتحديد في صيف ١٦٨ ق.م. كانت مصر يحكمها بطليموس السادس*^٣، و كانت روما مشغولة بحربها مع الملك بيرسيوس*^٤، فغزا أنتيوخوس الرابع*^٥ ملك السلوقيين مصر و أسر الملك البطلمي السادس ، و أعلن نفسه ملكاً على مصر و عسكر بجيشه قرب مدينة الإسكندرية .

*١- بطليموس الرابع : *Ptolemaios IV* اشتهر باسم فيلوباتور : *Φιλοπατόρ* أي المحب لأبيه . بعد أن بلغت دولة البطالة أوج مجدها ، آل عرشها عام ٢٢١ ق.م. إلى شاب عاثر في الثانية و العشرين من عمره ، فأنحدر الحال بالمملكة إلى الضعف و المهانة . و كان بطليموس الرابع كسلاً متراخياً في عمله ، شديد الاهتمام بمظاهر العظمة ، قليل الاكتراث بشئون الدولة ، و كان من أشد المتحمسين لعبادة الإله ديونيسوس ، و لعل ذلك بسبب ميله إلى الجنون . له قصيدة شعرية اسمها : " أدونيس " *Adonis* . و قد تزوج من اخته أرسينوي الثالثة . و في عهده حدثت موقعة رفح التي زحف فيها أنتيوخوس عام ٢١٧ ق.م. على مصر حتى تخطى رفح ، فهب بطليموس الرابع من بحونه و نهض يدافع عن مصر ، حتى انتهى الأمر بطرد الأعداء . للمزيد راجع : إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالة ، (القاهرة ١٩٨٤) ج. ١ ، ص. ١٤٦-١٥٧ .

*٢- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٢ .

*٣- بطليموس السادس : *Ptolemaios VI* اشتهر باسم فيلوميتور *Φιλομητόρ* أي المحب لأمه . هو ابن بطليموس الخامس و كليوباترا الأولى ، تزوج من اخته كليوباترا الثانية عام ١٧٦ ق.م. و تميز عهده بالشاحنات و المشاكل :

راجع : The Oxford Classical Dictionary op.cit. , p.1272.

*٤- الملك بيرسيوس : ملك مقدونيا (تولى الحكم فيما بين ١٧٩-١٦٨ ق.م.) اشترك مع ابيه في حملته ضد روما ، و استمر على نهج والده بعد ذلك ، كذلك عمل على الاهتمام و بناء مقدونيا .
راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1143 .

*٥- أنتيوخوس الرابع : (٢١٥-١٦٤ ق.م.) تولى الحكم عام ١٧٥ ق.م. حاول إحياء مملكة السلوقيين ، و كانت محاولته لضم كل من مصر و قبرص قد باءت بالفشل .
راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 108 .

فما كان من روما إلا أن أرسلت رسولاً من طرفها و معه مرسوماً من مجلس السناتو إلى الملك أنتيوخوس الرابع يأمره بيهاء الحرب فوراً و سحب جيشه إلى سوريا*^١، و انتهى الأمر بطرد أنتيوخوس الرابع من مصر . و بعد ذلك نشب نزاعاً على العرش البطلمي بين كل من بطليموس السادس و أخيه الأصغر بطليموس يوارجيتيس الثاني*^٢، و قد قامت روما بتسوية النزاع بينهما بأن أسندت العرش في مصر للأخ الأكبر، بينما قورينة إلى الأخ الأصغر كملكة منفصلة .

و ظل ملوك البطالمة على هذه الحال العويبة في أيدي القادة الرومان فترة طويلة . ثم في عهد قيصر، قام بتسوية الخلاف بين كليوباترا السابعة و أخيها على العرش، و انتهى الأمر لصالح كليوباترا*^٣.

و أخيراً في عام ٣١ ق.م. بينما كانت كليوباترا السابعة ملكة على مصر، لقيت هزيمة ساحقة هي و حليفها مارك أنطونيوس في معركة " أكتيوم " البحرية في غرب بلاد الإغريق، و عقب الهزيمة فر كل من أنطونيوس و كليوباترا إلى مصر حيث كانت نهايتهما الحزينة؛ الانتحار .

كانت هذه نبذة عن تطورات العلاقة بين مصر و روما، و مراحل و خطوات تدخل روما في شئون مصر حتي عصر كليوباترا السابعة .

*١- محمد عبد الغني، المرجع السابق، ص. ١٣ .

*٢- يوارجيتيس الثاني : هو بطليموس الثامن أي يوارجيتيس الثاني : *Euergetes II* (١٨٢- ١٦١ ق.م.) هو الأخ الأصغر لبطليموس السادس و كليوباترا الثانية . عاش في قورينة بليبيا فيما بين ١٦٣ و حتى عام ١٤٥ حيث كان ملكاً هناك، إلا أنه خلف أخاه على العرش بعد وفاته، و تزوج من أرملة كليوباترا الثانية، و اتخذ من ابنة أخيه كليوباترا الثالثة زوجة ثانية له .

راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1272 .

*٣- محمد عبد الغني، المرجع السابق، ص. ١٤-١٥ .

و هكذا أصبحت مصر بعد الهزيمة بمجرد ولايته رومانية ،
و انتهت حكم أسرة البطالمة في مصر عام ٣٠ ق.م. و من هنا
عين أوغسطس حاكماً رومانياً على مصر ، و أقام بها إدارة
رومانية ، و جيش احتلال روماني ليضمن الهدوء و الأمن
العام في البلاد^{١*}.

كانت هذه محامات سريعة تتعلق بالنواحي السياسية لمصر ،
و كيف تحولت إلى ولاية رومانية . و قبل أن أتعرض
للنماذج الفلسفية التي أنتجتها ، و كان قد عثر عليها بمصر ،
يجب أولاً أن نتعرف على أنشطة المجتمع المختلفة في مصر ،
ليس للدراسة فئاته الاجتماعية بصفة خاصة ، و لكن لمحاولة
التعرف على أسباب اختيار الفنان لموضوع ما دون غيره .

وفي بداية القول ، تجدر الإشارة إلى أن أكثر سكان مصر
كانوا من المزارعين منذ العصور الفرعونية القديمة ، و استمرت
الحياة في عصر الرومان في القرى بطرقها التقليدية القديمة ،
إذ استمر النيل في الإفناء بفيضانه^{٢*} السنوي الذي يهيب الأرض
خصوبة ، و يرتفع هذا الفيضان في بعض الأعوام ، و ينخفض
في أعوام أخرى ، و أحياناً يكون متوسطاً ، و ملائماً للحصول
جيد و وفير^{٣*}.

أما بخصوص التنظيم و الممارسات الإدارية المحلية ، و المركزية
فإنها هي التي أكسبت مصر منذ بداية حكم أوغسطس
طابع الولاية الرومانية . و كان على مصر - في ظل التنظيم
الإمبراطوري الكبير - أن تزود روما بذلك احتياجاتها السنوية من
الحبوب اللازمة لإطعام الشعب الروماني .

١* - محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٦ .

٢* - عن فيضان النيل في مصر ، راجع :

د. سليمان حزين ، حضارة مصر ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) ، ص. ٥٧-٦٨ .

٣* - محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٧ .

و لكي يضمن أوغسطس عدم تمزق مصر ، فقد جعل منها ولاية أشبه ما تكون بضيعة خاصة بالامبراطور .
وقد أسند حكم مصر إلى موظفين يطلق عليهم لقب الوالي : *Praefectus Aegypti* ، وكان يعتبر " قائماً بالأعمال " يعينه الامبراطور كممثل شخصي له ^{١*} .
أما بالنسبة إلى السلطات العسكرية ، فقد كانت في يد الضباط العسكريين فقط الموجودين في خدمة القوات المسلحة الرومانية ^{٢*} .
فإذا انتقلنا الآن إلى جانب آخر من الحياة في مصر في العصر الروماني ، لا بد لنا من وقفة طويلة مع أوجه الحياة الاقتصادية آن ذاك . وتأتي في المقام الأول ؛ الزراعة .
كانت مصر تنتج العديد من المحاصيل الزراعية ^{٣*} ، وكان القمح هو أهم هذه الحاصلات ، وأجود الأنواع كان مصدرها هي أرض مصر العليا ^{٤*} . يلي القمح من حيث كميات الأراضي التي تزرع به محصول الشعير ، ثم الخضروات والبرسيم ، ويقال أن القطن قد زرع بمصر في العصر الروماني ، و نبات القنب الذي يستخلص منه الكان على نطاق واسع ، بالإضافة إلى الزيتون ^{٥*} في الفيوم ، وكذلك الكروم ، والنباتات الزيتية . وأخيراً الزهور ، والنباتات البرية المتنوعة ، والأعشاب الطبية ، و نبات المستنقعات ألا وهو نبات البردي الشهير الذي تصنع منه الأوراق .

١* - محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٨ .

٢* - نفسه ، ص. ٢٠ .

٣* - نفسه ، ص. ١٤٥ .

٤* - فقد كانت طبيعة أرض الدلتا المليئة بالمستنقعات في ذلك الحين ، لم تكن مواتية و ملائمة لزراعة و إنتاج القمح .

للمزيد راجع : محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٤٥ .

٥* - بدأت زراعة الزيتون في مصر في عصر الأسرة الثامنة عشرة الفرعونية .

راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٠ .

النقطة الثانية التي تناولها هي أبراج الحمام و مصايد الأسماك ؛ فقد كانت تربية الحمام للتجارة من الأنشطة الاقتصادية التي استهوت المواطنين الرومان و ظهرت فعلاً في الأعمال الفنية . أما بالنسبة إلى مصايد الأسماك فقد كان للصيادين مناطقاً خاصة للصيد ، فمن وقعت أملاكه على إحدى مناطق الصيد ، أصبحت بالتالي ملكاً له ، و لا يسمح لغيره بالصيد فيها*^١ .

النقطة الثالثة هي الصناعة ؛ ففي العصر الروماني مارست الحكومة نظام الاحتكار على بعض المنتجات ، كما شجعت كثيراً الصناعة ، و أصبحت الإسكندرية أكبر مركز صناعي و تجاري في الإمبراطورية الرومانية ، و من أهم الصناعات كانت صناعات النسيج ، و البردي ، و الزجاج ، و الخمور ، و الصناعات الفنية الصغيرة ، و التوابل ، و العطور*^٢ .

كانت هذه مقدمة بسيطة تناول مصر في العصر الروماني ، سواءً من الناحية السياسية ، أم الإدارية ، أم الاقتصادية . و هي معروضة بصورة مبسطة على سبيل الإشارة ، و ليس التفصيل لكافة جوانب الحياة آن ذاك .

و قد قصدت من ورائها أن أقدم للقاريء خلفية سريعة عن الحياة التي انعكست بعض وجوها على القطع الفسيفسائية المختلفة ، حتى يتسنى له أن يلم ببعض جوانبها ، و أن يتفهم أسباب اختيار الفنان لموضوع ما دون غيره ، و اختياره لعناصر صغيرة و بسيطة قد لا تكون لها أهمية ملحوظة ، إذا لم يتعرف القارئ على ملابسات الحياة في ذلك العصر .

و من هنا حاولت أن تكون الأمثلة التي اخترتها ، معبرة عن الطبيعة المصرية الأصيلة آن ذاك ، فتصبح هذه الأمثلة مرآة لذلك العصر و تلك الأرض الطيبة .

*١- سهير زكي بسيوني ، المرجع السابق ، ص. ١١٨ .

*٢- نفسه ، ص. ١٥٩ .

و نظراً لمكانة مصر الميزة عبر العصور ، لذلك فسوف أتناول في هذا الفصل بعض النقاط الإضافية ، التي رأيت أنه لاغنى عن تناولها كمحاولة لتقديم عملاً متكاملاً قدر المستطاع .
بداية القول ، فإنه تجدر الإشارة إلى أن هناك ثلاثة نصوص أدبية قديمة تحدث عن الفسيفساء في مصر في الفترة من بدايات العصر البطلمي ، و أوائل العصر الروماني *^١.
هذه النصوص الثلاثة معروفة لدى الباحثين ، و الدارسين ، و لكل نص منهم طبيعته المختلفة عن غيره . فواحد يتناول طريقة عمل و صناعة الفسيفساء ، و آخر يتحدث عن الفسيفساء المصنعة في ورش أجنبية أي خارج مصر ، أما النص الأخير فيتناول بعض منتجات الفسيفساء التي صنعت بمدينة الإسكندرية .

النص الأول :-

هذا النص خاص بزينون المصري *^٢، و هو عبارة عن بردية تحمل رقم (٥٩٦٦٥) و يعطينا النص فكرة متخصصة عن الفسيفساء التي غطت أراضيات *Tholoi* الخاصة بالنساء و الرجال في حمام لابد و أنه كان مملوكاً ثري ، أو لعله كان تبع فيلا أو قصراً ملكياً ، و ذلك في أثناء التطور السريع الذي صاحب مدينة فيلادلفيا : *Φιλαδέλφια* *^٣.

*^١ - Daszewski , W.A. , op.cit. , p. 6 .

*^٢ - زينون : كتب هذه البردية حوالي عام ٢٥٦-٢٤٦ ق.م. و كان آن ذاك مسئولاً عن :

" *The dorea of Apollonios* " . للمزيد راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p. 6

*^٣ - فيلادلفيا : " الفيوم " حالياً ، و قد أطلق الإغريق اسم *Κροκοδείλοπολις* (مدينة التمساح) على عاصمة الفيوم و ذلك لانتشار عبادة التمساح سوبك بها. و في عصر بطليموس الأول جعلها مدينة أرسينوي على اسم زوجته ، و استقر بها قدامى جنود الإغريق و المقدونيين و عملوا بالفلاحة.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1158

- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٠١-٢٠٢

و يتناول النص *١ رسماً كان مخصصاً لخدمة الأغراض الملكية ،
و كان على المقاول أن ينفذ التصميم الذي يعهد به إليه دون أي
تغيير ، أو تعديل *٢ .

و يتحدث النص بعد ذلك عن تصميم أرضية حمام *θολός*
الخاص بالسيدات ، و كان لابد أن يكون الرسم على مسافة

*١ - نص بردية زينون :

εο

[...] γραφικὸν ἄνθος πήχ[[ω]]ς πάντοθεν .
δοθή[σ]εται δὲ τῷ ἐργολάβῳ εἰ·α·
[...]εἰ δὲ ἐγ βασιλικῷ παραδείγμα
σεῖ γενέσθαι
[καθ] ὃ [[ἂν ποιήσῃ] ὁ ἐργολάβος]]· τὸ δ[ε]
[λοι]πὸν πλήσει ἐξαχσινικῇ ψήφῳ [ι]·
[τοῦ] δὲ γυναικείου θόλου τὸ ἕδαφος
[ποι]ήσῃ θετὸν ἀπέχων ἀπὸ τῶν
ν ἕνα πν
[πυ]έλων πήχυ[[σ εἷς]] καὶ παλαιστ[[ας]]
[δύο] καὶ περιθήσῃ ταινίαν μέλαινα[ν]
[ἔχ]ων πλάτος δακτύλων δύο ,
[θήσ]ῃ δὲ καὶ κόχλον ναυτικόν
[ἔχ]ων πλάτος δακτύλων δέκα
ἥ ζῆ
[καὶ τ]αινίαν μίαν [[ηῖ]] ἂν ἄρμό [[σει]]
[καὶ ἔ]ν τῷ μέσῳ μήκονα πάντῃ
ν ἕνα
[πῆ]χυ [[σ εἷς]]· τὸ δὲ λοιπὸν ψήφῳ
[ἔξ] αχσινικῶν πλήσει· θήσῃ δὲ καὶ
[ἔν] τῇ προσ[άδι] τὴν πρὸς τῷ
[ἂν]δρεῖω [θόλω]ι τῇ αὐτῇ λέ[ξ] [εἰ]·
η
[τὰ] δὲ λοι[πὰ] ἑδ[άφ] [[εἰ]] καταπ[λ]α[στὰ]
[δὲν] τα κα[θ]ομο[ι] λογήσῃ π·[
]·απ· [

Daszewski, W.A., op.cit., p. 6 .

ورد نص بردية زينون هذا في كتاب :

و الذي نقله بدوره عن :

C.C. Edgar, Zenon Papyri IV (Cat. General du Caire, Nos. 59532-59800)
(1931) 102 ff, No. 59665 .

Daszewski, W.A., op.cit., p. 6 .

-٢*

تزيد قليلاً عن الذراع . يلي ذلك وصفاً للبحر المتموج ،
و شاطئه المناسب ، وفي الوسط تظهر زهرة الخشخاش .
وقد ظهر اختلاف رأي الأثرين في تفسير كلمة *ἐξαχονίκη* ،
ولم يثبت الرأي حول مادة هذه الفسيفساء ، هل كانت من
النوع المسمى : *tessellatum* ، أم كانت مصنوعة من الحصى الصغير :
pebbles . وأغلب الظن أن هذه القطع قد نفذها فنان سكندري
الأصل ، فهناك أدلة قليلة جداً تشير إلى المصانع والعمال
الذين اشتغلوا في حرفة صناعة الفسيفساء في الفيوم ، ومع
ذلك فكل هذا لا يمنع من القول أن الفنان السكندري كان من
أصل يوناني كما يتضح من شكل الزخارف التي انتقأها ^{١*} .

النص الثاني :-

يأتي هذا النص من مدينة أباتيرا (تيرا) عند وادي
كايسستوس بأرض إفيسوس ^{٢*} . وهو عبارة عن ثلاث قطع من
لوحة من الرخام الأزرق تعكس جزءاً من نقشٍ على "هيرون" .
وقد نقشت الكتابة بعناية ، وتؤرخ بأواخر القرن الأول الميلادي ،
وهذا هو رأي كل من جي . كايل : J. Keil ، وأ. فون بريمشتاين
A.von Premerstein اللذان قاما بنشر هذا النص ^{٣*} .

-
- ^{١*} - للمزيد راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.14-6 .
- ^{٢*} - إفيسوس : هي عبارة عن مدينة عند بداية نهر كايسستور على الساحل الغربي من آسيا
الصغرى . وقد كانت من أكبر الموانئ في وادي مياندر . وقد أسست إفيسوس على يد المستعمرين
الإيونيين ، وعلى رأسهم قائدهم أندروكلوس بن كودروس . وقبل العصر الهلنستي لم يكن لها
نشاطاً بحرياً نشيظاً . وقد صمدت المدينة أمام الخيمارين ، وكذلك أمام مدينة ليديا ، حتى
استطاع قارون Croesus أن يدخلها ويبنى بها معبد أرتميس الشهير . وتحت لواء فارس أقتسمت
ثروات المدن الساحلية الأخرى ، وكانت عضواً في الحلف الديلي . وفي عام ٤١٢ ق.م. ثارت
ووقفت مع اسيرطة . للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 528 .
- ^{٣*} - Daszewski , W.A. , op.cit. , p.15 .

النص* عن اتحاد ἡρωσταί التي أقامها بيلوس Peplos صاحب
ἡρωσι ، لممارسة العقيدة الخاصة بالتوفي المدفون بهذه المقبرة*.

يلي النص اليوناني كما ورد بكتاب : Daszewski, W.A. op.cit. , p.15 : نقلاً عن :
J.Keil , A.von Premerstein , Bericht uber eine dritte Reise in Lydien , (Wien, 188-90 , No"117

Zenon :

اني :

..... ἐὰν δέ τις ἐπιβά[λλῃ], τὸ μὲν ὑπενα[ντίον
τούτοις τεθειμένον πτωμα ἐκκομισθήτω , τὸ δὲ ? /
ψήφισ ?]μα ὑπαρχέτω ἄκ[υπον], καὶ ἀποτεισάτω
[δ' τοῦτων τι τολμήσας εἰς προσκόσ[μῃσιν ναοῦ /
Ἀρτέμι]δος καὶ των Σεβαστ[ων] δ]ηνάρια μύρια κα[ι]
ὁμοίως εἰς διανο[μὴν τοῖς πρεσβ[υτέροις / (4) δη-
νάρ]ι]α μύρια , ἃ καὶ πραξάσ[θωσ]αν οἱ μετ' ἐκείν[οι]
τοῦ ἡρώου μετέ[χοντες καὶ ὁ πα[ρὰ τοῦ- / τω ? φύ-
λ]αξ· ἐὰν δὲ μὴ πράξωσι[ν] , αὐτοῖ δφειλέτωσ[αν καὶ
πραχθήτ]ωσαν ὑπό παντ[ὸς τοῦ / βουλο]μένου , πο-
λείτου τε καὶ ξ[έ]νου , ἔχοντος φιλάν[θρωπον τοῦ
ἐκ] δικαιωσάμε[ν]ου τὸ / ἥμισ]υ τοῦ εἰσπραχθησομέ-
ν[ο]υ χρημάτων· ἔστιν [δὲ των ἐν τούτῳ τ]ῳ ἡρώῳ
προσκο[σμη- / (8) μάτῳ] καὶ σκευῶν των εἰς τὴν
ὑπηρεσίαν τοῦ [περιδείπνου ? ὁ] πογεγραμμένη [ἡ
περι- / γραφ] (ἡ) , ἥτις καὶ ἐν τῷ ἡρώῳ ἐ[ν] στηλ-
λῃ λιθίνῃ κεχ[άραται· Εἰκόν]ες γραπτὰι Νονη'- /
ας Π[?] αὐλῆς δεκατρεῖς , ζώδια Ἀφροδισιακὰ δε-
κ[ατέσσαρα ? , ἑρμαῖ μ]αρμάρινοι τετράγωνοι
ἐ[χοντες πρόσωπα χάλκ]ιν]α δύο , ἄλλα ἑρμάδια
[μαρμαρινα τετ]ράγωνα δύο , ζώ[δια / (12) δύο θη-
βαικόν , Ἀλεξανδρεῖν]ον, λουτήρες μαρμαρ[ινοι...
.....] μ[αρ]μάριν..... / ...α Ἀλεξανδρεῖνα
ψηφωτὰ δεκαεννέα , Ἀλεξάνδρεῖν--- / ...τα
τρεῖς· ἀκόντιστῆρες ἐπὶ τῷ ἡρώῳ μαρμάρ[ι-
νοι --- / ...οι μαρμάρινοι δύο , ὠρολόγιον ,
στήλλαι ἐπιγεγραμμέναι --- / (16) δια?]φα-
νεῖς δύο , ἀκοντιστῆρες μόλυβοι δύο , σείφω[νες ---
...τρισκελὴν σιδηροῦν , βάθρα ξύλινα ἑπτα [...
..... Ἐὰν δέ τις των προ- / γε]γραμμένων Πέ-
πλου φίλων , οἷς τὸ φιλάνθρω[πον] δέδοται καὶ ἡ
ἐπιμέλεια τοῦ ἡρώου προσ- / τέτ]ακται , ζωντος
Πεπλου ἄτεκνος τελευτή[σῃ] , οὗτος ἐκ των προσ-
ηκόντων ἑτερόν τινα ...εἰς / (20) τὸν] ἐκείνου
τόπον ἡρωστὴν ἀντικατα[στήσει] .

Daszewski, W.A. , op.cit. , p.15 .

و بالنسبة إلى قانون هذا الاتحاد فهو غير موجود ، وإن كان قد عثر على نماذج متنوعة في أماكن أخرى تفسر كيف كانت تصاغ تلك القوانين ، والنصوص . ويتناول النقش عدة نقاط منها بعض الامتيازات والنصائح الخاصة بعمليات الدفن ، كذلك بعض البورتريهات : *εἰκόνες* ، ثم الوجوه المنحوتة *Ζωδία* للإلهة أفروديت*^١ على أنها : *Ἀφροδισιακοί* . و يفسر بعض العلماء هذه الكلمة الأخيرة على أن المقصود بها أن الرخام من مدينة أفروديسياس*^٢ ، بينما يذكر عالماً آخر أن المقصود بها هو المنتجات التي صنعت في ورش هذه المدينة . و يحتوي النص على عدة كلمات تشير إلى مواطن الرخام المستخدم . و جدير بالذكر أن ناشري هذا النص يعتقدان أن كلمة *θηβαῖκα* الواردة بالنص تشير إلى الرخام الأسود الذي جلب من طيبة*^٣ . و مما يثير الدهشة أن هذا النوع من الرخام لم يكن متواجداً بمصر - أشتهرت مصر بالبازلت والجرانيت - و معنى ذلك أن أغلب الظن ، أن فسيفساء حجرة الدفن كانت مستوردة*^٤ .

*١- أفروديت : *Ἀφροδίτη* هي إلهة الحب ابنة زيوس و ديون (حسب رواية هوميروس) ، و اشتهرت بحماية الزواج و تشجيعه ، تفضل المحبة بين العشاق ، و تحرص على أطفال الحب ، كما أنها تعمل أيضاً على خصوبة الزراعات . و قد انتشرت عبادتها في أنحاء شتى من العالم اليوناني .
للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 42-3 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 120 .
*٢- أفروديسياس *Ἀφροδισιάς* (هي مدينة جايري الحديثة Geyre) هي مدينة قارية *Carian* أنشئت غالباً في القرن الثاني ق.م . كمركز سياسي لكل من البلازين و الأفروديسايين .
و قد سميت على اسم الإلهة أفروديت منذ القرن الثالث ق.م . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 119 .
*٣- طيبة : تقع طيبة القديمة في مصر العليا ، تحتوي على أماكن أثرية غاية في الأهمية مثل : معبد الأقصر ، و معبد الكرنك ، و مدينة هابو ، و الرامسيوم ، و الدير البحري ، بدأ عصر مجده هذه المدينة في عهد الدولة الوسطى و تدهورت عام ٦٦٤ ق.م .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٦ .
*٤- Daszewski , W.A. , op.cit. , p. 15 .

و يذكر الكاتب سويتونيوس^{١*} أن عملية استيراد الفسيفساء كانت تتم خلال حملات قيصر، وقد عثر على أدلة تؤكد استخدام قطعاً فسيفسائية دقيقة الحجم : *emblemata* داخل المقابر، وكذلك المنازل. وبالنسبة إلى مدينة الإسكندرية بصفة خاصة، ومصر بصفة عامة فقد عثر بها على عدد من النماذج من الفسيفساء التي نقلت بطريقة *emblemata*^{٢*}. وقد عثر على نماذج مصورة للطبيعة النيلية وغيرها، ويبدو أن كثرة صناعتها تؤكد أنها كانت تصدر إلى خارج مصر. والأمثلة التي عثر عليها نلاحظ عليها عدم تأثرها بالفن المصري، باستثناء الطبيعة المصرية على ضفاف النيل. أما الفسيفساء نفسها فكان يغلب عليها الطابع اليوناني الروماني، مما زاد من صعوبة التعرف على أصل القطع. كما أن هناك مشكلة أخرى أيضاً؛ وهي أن كثير من النماذج التي وجدت خارج مصر نقلها فنانون سكندريو الأصل، انتقلوا إلى بلاد الإغريق واستقروا بها، ومع ذلك لم ينسوا طبيعة مصر الساحرة^{٣*}. و جدير بالذكر أن قطع فسيفساء منزل فاون قد استجلبت من الإسكندرية مما يفسر طرازها السكندري، ويقال أن صانعها كان فناناً سكندرياً ماهراً دعاه سولا من الإسكندرية إلى إيطاليا، في أواخر العصر البطلمي نتيجة تدهور الأحوال آن ذاك، مما أدى إلى هجرة الفنانين إلى روما ليمارسوا فيها فنهم العظيم بحرية، واستمتع^{٤*}.

*١- سويتونيوس : هو *Gaius Suetonius Tranquillus* مؤرخ لاتيني، ولد في أوستيا أو في هيبون

(٦٩ م. - ١٢٥ م.) كتب عن حياة القيصرية الاثني عشر. راجع :

Petit Larousse Illustre, op.cit., p. 1710.

*٢- يوجد لوحات الملكة برنيكي الثانية، ومشهد جنسي : *Symplegma*، بالإضافة إلى مناظر

أخرى مثل الطيور، والميلوزا، وغيرها ... راجع : Daszewski, W.A., op.cit., p.15.

*٣- Daszewski, W.A., op.cit., p.15-22.

*٤- راجع وصف قيصر عن أهل الإسكندرية أثناء " حرب الإسكندرية " .

Caesar, " *De bellum Alexandrinum* " (Loeb Classical Library, 1964) III.

النص الثالث :-

هذا النص الثالث و الأخير هو عبارة عن فقرة نقلها لنا الكاتب أثيناؤوس^{١*} *Aithenaeus* من وصف موسيخيون لسفينة اسمها "سيراكوزيا" و التي أعدها الملك السيراكوزي هيرون الثاني ، ثم قدمها للملك بطليموس الثالث . و كانت السفينة محملة بالقمح المرسل إلى مصر ربما بسبب مجاعة حدثت بمصر فيما بين عامي ٢٤٦-٢٣٨ ق.م. كما يحدثنا هذا النص الهام .

و يذكر أن السبب في تلك المجاعة كان لعدم فيضان نهر النيل العظيم بصورة كافية للزراعة . كذلك يتناول النص الحديث عن سفناً أخرى جاءت من سوريا ، و فينيقيا ، و قبرص ، و بلاد عديدة لنفس الغرض .

و قد أطلق بعد ذلك على السفينة *Συρακούσαι* اسم *Ἀλεξανδρίς* ، و تم تجديدها و توسعتها ، و أعيدت عملية تزيينها^{٢*} .

و بالنسبة إلى الجزء الصغير من النص الإغريقي^{٣*} و الذي يتناول الفسيفساء ، فنجد العالم الأثري : ش.ب. جوليك : Ch. B. Gulick^{٤*} و قد قام بترجمته إلى الإنجليزية متحدثاً عن الحجرات التي زينت أرضياتها بالفسيفساء مختلفة الأحجار ، و كأنها تكتب أحداث قصة الإلياذة بأكملها .

١* - أثيناؤوس : كاتب يوناني ، ولد في نقرطيس بمصر (حوالي القرن الثالث الميلادي) عن شذرات أعماله ، راجع : Petit Larousse Illustré , op.cit. , p. 1132 .

٢* - Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23 .

٣* - جزء من النص اليوناني الخاص بالفسيفساء ، نقلاً عن . Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23 . و فيما يلي بيانه :-

ταῦτα δὲ πάντα δάπεδον εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις
συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων , ἐν οἷς ἦν
κατεσκευασμένος πᾶς ὁ περὶ τὴν Ἰλιάδα
μῦθος θαυμασίως .

Ch.B.Gulick " all these rooms had a tessellated flooring made of a variety of -^{٤*} stones , in the pattern of which was wonderfully wrought the entire story of the Iliad " .

و يبدو أن بداية استخدام الفسيفساء كانت بسيطة ، و تطورت حتى وصلت إلى ما هي عليه " فسيفساء سوفيلوس " ، بالإضافة إلى " قطعة تمويس " ، فظهرت طفرة كبيرة في الألوان ، و ثراءً شديداً في الأشكال.*^١

أما بالنسبة إلى طريقة توزيع موضوعات الفسيفساء ، فجدير بالذكر أن حالة الفسيفساء في مصر تجعل من الصعب دراستها ، و على الرغم من ذلك فهناك عدة أمثلة هامة استطاعت البقاء لظروفها الجيدة ، كما أن بعض القطع و الأجزاء المتبقية كانت تسمح بعمل تصور كامل للوحة الأصلية . و لا ننسى أيضاً تأثير الكتابات الأدبية التي كثيراً ما ساعدت في هذا الموضوع .

و بصفة عامة فإن الأرضيات التي غطيت بالفسيفساء في مصر كانت تنقسم من حيث الموضوع *composition* إلى ما يلي :-

١- عدم مركزية اللوحة : "Non - centralized composition" ، أي عدم وجود مركز في وسط القطعة ، فنجد الرسومات موزعة على اللوحة دون تفضيل جانب على آخر .

٢- شكل السجادة : "Carpet composition" و فيه تنقسم اللوحة إلى مدارات ، أو مناطق مركزية ذات أهمية مختلفة . بمعنى أن القطعة تنقسم إلى مستطيلات أو دوائر كل منها مصور بداخله موضوع ما . و يكون الموضوع الرئيسي متمركزاً في الوسط .

٣- الموضوع ذو الأجزاء الثلاثة : "Tripartite composition" هو تطور عن النوع السابق ، و كمثال عليه قطعة فسيفساء القباري ، و تتكون من أشكال متتابعة ، و في الوسط رأس الميدوزا*^٢ .

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23-5 .

*٢- للمزيد عن ماهية موضوعات الفسيفساء في مصر ، و طريقة توزيع هذه الموضوعات على اللوحة ، راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.28-33 .

نصل الآن إلى آخر نقطة نتناولها قبل التعرض للنماذج
الفسيفسائية المختارة ، و هي الأشكال الزخرفية المتنوعة التي ظهرت
على قطع الفسيفساء المختلفة^{١*}. [صورة ٣٧]

أولاً : زخرفة الكنارات Decorative motifs of the borders :

ظهرت الكنارات إما سادة أي خالية من الزخارف ، وإما تزيناها
الأشكال المختلفة ، و التي تنحصر بدورها في ثلاثة أنواع .

(١) الأشكال الهندسية : Geometric borders وتنوع فيما بين
زخرفة الأسنان "Dentils" ، أو مجرد شريط بسيط ملون " Plain colour band " ،
أو زخرفة المربعات على شكل رقعة الشطرنج " Checkerboard " ، أو
التموجات " Wave-crest " ، [صورة ٣٨] أو زخرفة البيضة و السهم
" Egg & dart " ، أو زخرفة البيضة و اللسان " Egg & tongue " ، زخرفة
المبندر " Meander " ، زخرفة الأبراج الصغيرة " Turreted - border " ، زخرفة
جبات السبحة " Bead & Reel " ، زخرفة المعينات " Lozenges " ، و هذه
الأنواع السالفة الذكر على سبيل المثال ، و ليس الحصر^{٢*}.

(٢) الزخارف النباتية : Vegetal borders و تنحصر في نبات
اللبلا " Ivy " و هو الزخرفة النباتية الوحيدة التي ظهرت في
الفسيفساء المصرية في العصر اليوناني و الروماني^{٣*}.

(٣) الوجوه الزخرفية : Figurative borders و تعكس أشكال الحيوانات
سواء كانت حقيقية ، أم أسطورية مثل الأيل ، و القنطور ، و الأسد ،
و الدرفيل ، و النمر الأرقط ، و الشخصيات الأسطورية كالأمازونات ،
و غيرها^{٤*}.

١* - مرفق طيه صورة ٣٧ لبعض نماذج هذه الزخارف المتنوعة و هي مرسومة باليد نقلاً عن كتاب :
Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of
Architecture " , (Great Britain , 1980).

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.34-53 .

-٢*

Ibid , p.54-5 .

-٣*

Ibid , p.56-62 .

-٤*

ثانياً : زخرفة ساحة اللوحة Decorative motifs of the fields :

قد تكون زخرفة لوحة الفسيفساء نوعاً من هذين النوعين :

(١) الزخارف الهندسية : سواء كانت فردية ، أم أشكالاً تتكرر ، وتتنوع ، و كان النوع الأخير هو الأكثر انتشاراً في مصر ، هذا بالإضافة إلى زخرفة المكعبات بطريقة المنظور^{١*} .

(٢) الوجوه الزخرفية : سواء كانت صورتاً لوجوه فردية ، أم جماعات ، بمعنى أنه عند تصوير عملية الصيد ، نجد الصياد ، وأدواته ، و الفريسة ، كذلك كان الوضع بالنسبة إلى مشاهد الحرب^{٢*} .

ثالثاً : زخرفة اللوحات المركزية Decoration of central panels :

عادةً ما تكون اللوحات المركزية منفذة بطريقة *emblemata* و زخرفة إما بالزخارف النباتية التي تعرفنا عليها من خلال الكتابات الأدبية : وإما الوجوه الزخرفية ، و التي تعكس الرؤوس الأسطورية كالميلوزا *Medusa*^{٣*} ، أو رؤوس حقيقة كربات الحكمة *Muses*^{٤*} .

كذلك ظهرت الطيور و كانت من أحب المناظر إلى نفس المصري منذ القدم . و هناك أيضاً الموضوعات الأسطورية مثل الإله ديونيسوس^{٥*} . و أخيراً المشاهد النيلية و هي موضوعنا الرئيسي^{٦*} .

١* Daszewski , W.A. , op.cit. , p.63-6 .

٢* Ibid , p.66-7 .

٣* الميلوزا : شخصية أسطورية كانت تشيع الرعب و الموت لمن ينظر إليها حيث يتحجر في الحال ، و ظلت هكذا حتى استطاع برسيوس أن يقضي على شرورها و ذلك بقتلها دون النظر إليها . للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 195 .

٤* - ربات الحكمة : تبعاً لهومروس ، كانت ربات الحكمة *Muses* هن اللاحي يلهمن بالأغاني .

و كانت الربات تسكن جبل الأوليمب . للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 209 .

٥* - ديونيسوس : هو واحد من أهم آلهة جبل الأوليمب ، ابن زيوس و سيميلي . عرف عنه أنه إله الخمر و المجون . للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 99 .

٦* Daszewski , W.A. , op.cit. , p.68-70 .

رابعاً : زخرفة لوحات العتب : Decoration of threshold panels

ظهرت زخرفة أعتاب المداخل والأبواب بمصر والتي ترجع إلى تلك الحقبة من خلال قطعتين من الفسيفساء ؛ الأولى من منطقة الشاطبي ، و الأخرى من القباري^{*1}.

كانت تلك مقدمة سريعة تناولت فيها بعض النقاط الفنية حول الفسيفساء التي عثرت عليها بمصر بصورة عامة ، والتي شعرت أنه لا بد من التطرق إليها قبل التعرض للأمثلة الفسيفسائية المختارة من ذلك البلد .

و كل ذلك ، كان الغرض منه أن يُلم القاريء ببعض المعلومات عن هذا المجال حتى يتسنى له بعد ذلك أن يتفهم الموضوعات المختارة من قبل الفنان من خلال الأمثلة وطريقة تنفيذه لها .

و قد اخترت من مصر مثالين فقط ليسا على سبيل الحصر ، وإنما على سبيل المثال . وقد رأيتُ أن هذين المثالين آلا وهما فسيفساء ابي قير ، و فسيفساء تمويس يعكسان مناظراً طبيعية بطريقة واضحة و صريحة ، و في نفس الوقت يعتبر كل مثالٍ منهما شاملاً لكافة العناصر المصورة للبيئة ، لذلك فقد اكتفيت بهما .

الفصل الثاني

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء :

١- فسيفساء ابي قير .

٢- فسيفساء تمويس .



﴿ ١ ﴾ فسيفساء ابي قير:

هذه الفسيفساء عثر عليها بمدينة الإسكندرية * العظيمة ، تلك المدينة التي سوف يتذكرها التاريخ دائماً ، أليس مؤسسها هو الاسكندر الأكبر ؛ رجلاً من أعظم الرجال ؟*.

*١- الإسكندرية : شيدت مدينة الإسكندرية - هذه المدينة العظيمة - على يد الإسكندر الثالث الشهير باسم " الإسكندر الأكبر " في عام ٣٣١ ق.م. وذلك عندما دخل مصر وأخذها من الفرس عام ٣٣٢ ق.م. وقد تطورت المدينة على يد ملوك البطالة الأوائل ، وبخاصة بطليموس الأول ، والثاني ، والذين جعلوا منها عاصمة للملكها ، والميناء الرئيسي لمصر على البحر المتوسط . وقد شيدت المدينة على الطراز اليوناني للمدن : *πολις* ، وكانت تتمتع بمواطنة مميزة ولها جمعية : *ἐκκλησία* ، ومجلس بولي : *βουλή* ، ويتم اختيار حاكماً سنوياً . وكانت للمدينة أرضها الخاصة التي تقتصر على المواطنين الملاك ، ومعفاة من الضرائب الملكية ، ولها أيضاً عملتها الخاصة ، كذلك قوانينها الخاصة بها .

و كان سكانها من كل مكان في العالم الإغريقي آن ذاك ، هذا بالإضافة إلى سكان مصر الأصليين ، وبعض العناصر الأخرى ، وعدد كبير من اليهود . و سرعان ما أصبحت الإسكندرية من أوسع المدن وأكبرها في حوض البحر المتوسط .

و من أشهر مباني هذه المدينة ؛ الحى الملكي ومقبرة الإسكندر الأكبر ، الموسيون ، والمكتبة ، والسيرايوم ، والفنار ...

و عندما دخل الرومان المدينة ، ظل لسكانها امتيازات خاصة واشتغلوا بالوظائف الإدارية ، وكانوا هم الوحيدون اللذين من حقهم اكتساب المواطنة الرومانية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 61-2

و جدير بالذكر أن الإسكندرية كانت تبعد بحوالي ٤٠ ميلاً عن المدينة اليونانية القديمة في مصر " نقراتيس " وكانت تقريباً عند قرية راقودة ، تلك البقعة التي يذكر سترابون أنها كانت عبارة عن قرية صغيرة للصيادين . (للمزيد أنظر ملاحظة رقم ١ ، ص. ١٩٦ من هذا البحث)

Bevan , Edwyn , " A history of Egypt under the Ptolemaic Dynasty " , راجع : (London , 1914) , p. 4

Forster , E.M. , " Alexandria : a history and a guide " , (London , 1986) , p.5 -٢*

و جندير بالذكر أن المصريين قد رحبوا بالإسكندر الأكبر بوصفه حليفاً طبيعياً جاء لإنقاذهم من العبودية المشتركة ألا وهو الفرس ، و بعد أن طرد الفرس من مصر توجه إلى منف^{١*} حيث حرص على إظهار احترامه للديانة المصرية .
فلما فرغ من مهامه في منف ، ركب فرع النيل الكانوبي ، تحف به شارات الملك ، و هناك على شاطئ البحر المتوسط بعيداً عن مصب هذا الفرع ، و من ثم في منأى عن الرواسب الطميية التي يلقي بها النيل على الدوام في البحر المتوسط^{٢*} ، و فوق الشقة الضيقة التي تفصل بحيرة مريوط عن

- ١* - منف : *Memphis* ، يجري النيل في الشرق بجوار التلال ، و في الغرب يحد فرع منه الهضبة .
و يقع بين الاثنين سهل متسع حيث تلتقي مصر العليا بمصر السفلى .
و في حوالي سنة ٣٠٠٠ ق.م. بنى مينا حصن "الحائط الأبيض" قرب مدينة كانت مقر عبادة بتاح ، و بذلك سيطر مينا على القطرين . و منذ ذلك التاريخ ، أقام الملوك في تلك المنطقة السيطرة على البلاد ، و بني كثير منهم أهراماتهم بقرب "الحائط الأبيض" ، و بهذه الطريقة ظهر حي جديد ليعخدم هرم ببي الأول " *Pepi I* " ، و في النهاية أطلق اسم هرمه " من نفر " على مجموعة المساكن التي بنيت حول معبد بتاح ، و غدت " من نفر " باللغة الإغريقية : ممفيس ، و باللغة العربية " منف" .
و ظلت منف المدينة الأولى في مصر إبان الدولة الحديثة و في الحقبة المتأخرة حتى بنيت مدينة الإسكندرية . و كانت منف العاصمة الإدارية و القر المفضل لقصور الملوك .
و كانت الحصن القوي الذي كان على الغزاة من الإثيوبيين و الفرس و الآشوريين أن يستولوا عليه قبل السيطرة الحقيقية على مصر . و كانت تصنع فيها الأسلحة ، و تبنى بها سفن الاسطول .
و كانت البضائع الواردة من جميع فروع النيل ، تأتي إلى مينائها بكميات ضخمة حتى وجدت خزانة آمون في طيبة أنه من الضروري وجود توكيل لها هناك .
و منذ عصر الملوك المسمين باسم تحوتمس ، عُبد بها بعل و عشتارت و هما من آرباب سوريا .
و بالكاد تعكس جبانة سقارة صورة العظمة التي أوضحتها النصوص العديدة لتلك المدينة ، أما اليوم فهي ليست سوى منخفض منبسّط يظلمه النخيل على بعد ٢٨ كم. جنوب القاهرة .
للمزيد راجع : جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٤ .
٢* - إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ، ١٩٨٤) ، ج. ١ ، ص. ٢١ .

البحر ، و عند القرية المصرية القديمة المعروفة باسم راقودة ^{١*} ،
وضع الإسكندر الأكبر أساس أول مدينة له في مصر ؛ ألا
وهي مدينة الإسكندرية العظيمة ^{٢*} .
و كان المهندس الذي عهد إليه الإسكندر الأكبر بمهمة تخطيط
المدينة يدعى دينوقراطيس *Dinokratis* ^{٣*} ، فطبق الطريقة التي شاعت
في بناء المدن منذ القرن الخامس ق.م. ^{٤*} .

١* - راقودة : كانت راقودة أو كما أسماها اليونانيون راكوتيس *Rhakotis* عبارة عن قرية مصرية
قديمة ، و صغيرة بنيت في المكان المتواجد به حالياً ما يعرف اليوم بعامود السواري ، و قد كانت
متواجدة منذ عام ١٣٠٠ ق.م. تقريباً حيث عثر على آثار و تماثيل دالة على ذلك منذ هذا التاريخ
القديم . و كان سكان راقودة يعملون بحرفتين أساسيتين تقريباً ؛ الأولى هي عبارة عن حراسة
الساحل ، و الثانية هي رعي الأغنام .

و كان إلههم الرئيسي هو الإله المصري القديم أوزير : *Ostris* .
و الملاحظ أن راقودة في حد ذاتها لم تكن أبداً بالقرية ، أو المدينة الهامة ، و لكن أهميتها كانت
تكمُن في كونها عنصراً من العناصر التي بنيت حولها المدينة اليونانية بعد ذلك و المقصود بها
الإسكندرية . و الملاحظ أن راقودة في العصر اليوناني و من بعده الروماني سرعان ما أصبحت
موطناً و مقراً للديانة السكندرية الرئيسية العظيمة و هي ديانة أبيس *Serapis* . و تختلف تلك المنطقة
عن مناطق أخرى في الإسكندرية مثل الأزاريطة و كوم الدكة .

للمزيد راجع : Forster , E.M. , op.cit. , p. 7 .

Breccia , Ev. , " Alexandria ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) , p. 104

٢* - إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ، ١٩٨٤) ، ج. ١ ، ص. ٢١ .

٣* - حمدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور ، (الإسكندرية ١٩٦٣) ،

ص. ١٦ .

٤* - يتلخص هذا التخطيط في تغطية رقعة المدينة بشوارع مستقيمة تمتد من الشمال إلى الجنوب ،
و من الشرق إلى الغرب ، و كأنها رقعة الشطرنج ، و يتوسط هذه الشوارع التقاطعة شوارعان
رئيسيان . للمزيد راجع :

- حمدي عاشور ، المرجع السابق ، ص. ١٦ .

فلذا ما تركنا الجانب الشرقي من مدينة الإسكندرية - بالنسبة إلى القادم من البحر - ، وتوجهنا إلى جانبها الغربي ، فسوف نجد فيه منطقة عرفت قديماً باسم كانوب (ابو قير) ، وكانت تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر المتوسط*^١ بواسطة الفرع القديم للنيل : كانوب وكانت تضم استيطاناً قديماً*^٢ . وكانت هذه المنطقة دائمة الارتباط بالإسكندرية ، على الرغم من أنه كان لها تاريخاً مستقلاً بها ، يتكون من ثلاث حقب*^٣ . والحقبة التي تهمننا هنا هي الحقبة الزمنية الأولى ، وتناول المنطقة في بداياتها ، أي الفترة التي تقترب من مثالنا الفسيفسائي هذا . فعند أبي قير كان الفرع القديم لنهر النيل يلتف كي يلتقي مع المياه المالحة للبحر المتوسط ، وهكذا كان يصل النهر إلى البحر عن طريق هذا المنفذ .

*١- Ball , John., " Egypt in the Classical Geographers", (Cairo , 1942), p. 25 .

*٢- Forster , E.M. , op.cit. , p. 7 .

*٣- ابو قير : الحقب الثلاثة التي مرت بها ، تم تناول الفترة الأولى منها ، أما الثانية فكانت في العصر المسيحي . فعندما قام البطريارك سوريل بهدم عبادة سيرابيس وإيزيس ، أرسل رفات و بقايا القديس قبر ليحل محلها . وكانت هذه الرفات مختلطة مع رفات القديس جون حتى اقتضى الأمر بناء كنيسة لهما معاً وظل القديسان في مكانهما هناك قرابة مائتي عام . وعلى الرغم من أن كنيستهما قد اختفت مع الغزو العربي ، إلا أن القديس قبر كان قد أعطى اسمه للمنطقة الحديثة وسميت على اسمه : *Father Cyr* أي منطقة ابو قير .

أما الحقبة الثالثة فكانت إبان عصر نابليون ، وكانت تتكون من معركتين أبي قير البحرية ، وأبي قير البرية . وقد حدثت أبي قير البحرية في شهر يوليو من عام ١٧٩٨ م . عندما حضر نابليون بونابرت القائد الفرنسي بأسطوله البحري لغزو مصر والاستيلاء عليها . وفي شهر أغسطس من ذات السنة حضر نيلسون القائد البريطاني متعباً نابليون ، و انتهت بانتصار نيلسون .

أما موقعة ابو قير البرية فكانت أقل أهمية حيث كان موجوداً بها أيضاً نابليون وقد احتل الأتراك آن ذاك منطقة أبي قير ، فلما علم نابليون بذلك جاء على وجه السرعة من القاهرة و انتهى الأمر بتدمير معسكر الأتراك . للمزيد راجع :

Forster , E.M. , op.cit. , p. 190-3 .

و عن طريق هذا الفرع الكانوني للنيل - و الذي جف الآن - كان يوجد استيطاناً في عددٍ من الأماكن قبل بناء مدينة الإسكندرية بسنوات طوال . و أخيراً تجدر الإشارة إلى أن كلمة كانوب ، هي في الأصل كلمة إغريقية *κανοπύς* ^{١*}.

كانت هذه مقدمة سريعة تعطينا فكرة بسيطة عن المكان الذي عثر به على هذا النموذج الفسيفسائي .

فمن أبي قبر عثر على قطع فسيفسائية صغيرة ، يبدو أنها كانت من الأعمال المبكرة . و تعكس القطع بصفة عامة نباتات مائية مختلفة ، بالإضافة إلى بعض الطيور ، و أنواع من الفاكهة ، و أسماك ، و أقزام . و من المرجح أن هذه القطع الصغيرة كلها كانت تنتمي إلى مشهد كبير يصور الطبيعة المصرية ^{٢*}.

و كأنها مكعبات صغيرة إذا رصت صحيحة إلى جوار بعضها البعض كوتت في النهاية شكلاً متكاملاً ، و جميلاً . و يعتقد أن هذه القطع كانت تغطي أرضية بأكملها ، حيث لا يبدو أنها كانت تنتمي إلى لوحات حائطية ، كما أن القطع لم يعثر بها على كنار ^{٣*}.

١* - كانوب : تبعاً للأساطير الإغريقية ، فكانوبوس كان قبطاناً من قباطين مينلاوس الملك الإغريقي الشهير ، و قد انهزم هذا الربان كانوبوس عند تلك المنطقة بسبب ثعبان مهول أثناء عودته من حروب طروادة . و مع موته أصبح إله المنطقة . و تشير الأساطير الإغريقية الأخرى - مثل أسطورة باريس و هيلين التي تذكر أن البطلان العاشقان قد قصدا هذه المنطقة يوماً - إلى مدى اهتمام الإغريق بتلك المنطقة على وجه الخصوص . و هناك أسطورة أخرى تذكر أن كانوبوس كان إلهاً مصرياً و كان جسده من كأواني الفخار - و هي مشكوك فيها - و مع بناء الإسكندرية في عام ٣٣١ ق.م. فقدت المنطقة كثيراً من أهميتها التجارية ، و أصبحت على العكس من أشهر الملاجئ ، و أكثر الأماكن تديناً . و في عصر بطليموس الأول ، بنى في كانوبوس معبداً للإله سيرابيس .

Forster , E.M. , op.cit. , p. 190 .

للمزيد راجع :

Ball , John ., op.cit. , p. 14-16

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.20 .

٢*

Ibid , p. 32 .

٣*

و جدير بالإشارة أن هذا النوع من التصوير ، ألا وهو تصوير الطيور ، و الورود ، و الأقزام ، و الحيوانات كان شديد الارتباط بالفن السكندري ، و الاتجاه إلى حب الطبيعة و الحيوانات^{١*} . فالعشرون أن من أهم الموضوعات التي أولاهها الفن السكندري عنايته ، و التي أحدثت ثورة فنية كبيرة تلك التي طرقتها الأدب السكندري فيما كتبه ثيوكريت و خلفاءه مع شعراء الرعاة . فقد تغنى هذا الشاعر الكبير بما رآه من مناظر طبيعية ، و أشجار ياسقة ، و أنهار تسبح فيها القوارب ، و الأسماك ، و الحيوانات ، و الجبال الشاخنة ، و المباني الضخمة . و كان لكل هذا أثره في الأعمال الفنية المختلفة ، و منها فسيفساء ابي قير^{٢*} . و في العصر البطلمي كان المجتمع يتكون من مصريين ، و هم السكان الأصليون ، و إغريق وافدون على البلاد^{٣*} . و كانت كل فئة منفصلة عن الأخرى ، و مستقلة و محتفظة بتقاليدها . و مع ذلك فوجد أن الزخارف المحلية ، و المقصود بها هنا " المصرية " قد بدأت تغفل في الفسيفساء في وادي النيل . و من هنا ظهرت الزهرة المسماة : *Nelumbo nucifera* على أرضية كانبوس [صورة ٣٩] ، و كذلك المناظر المستوحاة من البيئة النيلية . و كل هذا يشير إلى الأصل المصري للتحجار ، أو الصناعات من جهة ، أو الزبائن و المشترين من جهة أخرى . و يبدو أنه في نهاية الفترة البطلمية ازدادت الطبقة الدنيا من المجتمع الهليني فقراً ، و اندمجت مع جنس المصريين بما عرف باسم " المصريون الهلينيون " و اكتسب الإغريق الفقراء منهم ، و الأغنياء بعض عناصر الثقافة ، و التقاليد الفنية ، و الزخارف المصرية في

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.90 .

-١*

٢* - حمدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور ، (الإسكندرية ١٩٦٣) ص . ١٣١-١٣٢ .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.96 .

-٣*

الأعمال الفنية الخاصة بهم ، وكانت هذه العناصر بعيدة كل البعد عن حياة بلاد الإغريق ، و معيشتهم .

و هكذا أصبحت مشاهد تصوير الطبيعة ، و الطيور ، و الحيوانات ، و المناظر النيلية من الموضوعات المحببة في تصويرها في مختلف أنواع الفنون ، و أصبحت خاصية تميزت بها الطبقة المتمدنة في العاصمة السكندرية - كما يحدثنا بذلك سترابون^{١*}.

و مع الوقت ، و الازدهار التجاري ، و التبادل الثقافي مع بلدان أخرى انتقل هذا النوع من الفن " تصوير المناظر الطبيعية " إلى مناطق أخرى ، و اكتسب شعبية كبرى خارج مصر ، و أصبح رمزاً للبلد ، إلا أنه بخلاف زخارفه التقليدية ، أصبح لا يمثل صلة إلى حياة وادي النيل الحقيقية .

و قد اكتشفت هذه القطع الصغيرة المكونة لفسييفساء أبي قبر عام ١٩١٦ بواسطة حفائر المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية ، على يد عالم الآثار برشيا^{٢*} ، و حفظت القطع بنفس المتحف .

و قد عثر على القطع كلها بأنقضاء أبي قبر ، و عليها آثار حريق ، و هي راسبة في حوض مياه كبير بالقرب من البحر .

و قد كانت هذه القطع الصغيرة تكون في مجموعها لوحة فسيفسائية كبيرة مستطيلة الشكل .

و كما سبق القول كانت تعكس منظرًا طبيعيًا نيلياً .

و سوف أتناول الآن كل قطعة من هذه القطع الفسيفسائية ، كل منها على حدة ، مراعيةً أن أقدم لكل منها الوصف العام لها ، و فكرة عن مقاييسها ، و أحجام المكعبات بها ، و أخيراً الإشارة إلى الألوان المستخدمة فيها ، و ذلك حتى يلم القارئ بجوانبها المختلفة .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.97 .

-١*

Ibid , p. 136 .

-٢*

القطعة الأولى :

(١) الوصف العام :

نفذت الخلفية فيها باللون الأخضر المائل إلى الأزرق ، دلالة على لون مياه البحر*^١. [صورة ٤٠] .

وهناك قطعاً كانت تظهر عليها نباتات مائية تميزت باللون الأخضر ، واللون الزيتوني ، وذلك مع أوراق عريضة ، وسيقان طويلة ، وقد ظهر كاس الزهرة الواسع ، والذي غالباً ما كان يميز زهرة اللوتس*^٢. وقد ظهرت أيضاً ورود باللون الأحمر الداكن (المائل إلى الطوبي) ، كذلك اللون البمبي ، والأبيض الساطع ، وذلك مع ظلال اللون الأخضر الداكن المهيمنة .

كما نلاحظ أيضاً في هذه القطعة رأس سمكة ، بالإضافة إلى السيقان الطويلة لطائر مائي ، وقد استخدم فيها اللونين الأحمر مع الظلال الخضراء .

كما ظهرت أيضاً حشرة كبيرة تقف على أوراق إحدى النباتات ، وكانت الحشرة تتميز باللون الأحمر المائل إلى البني (الطوبي) ، أما أجنحتها ، و أرجلها فكانت باللون الأبيض السكري . وبدأ لوناً أصفر ، وأبيض ساطع فوق رأس هذه الحشرة .

ولعل هذه الحشرة دبوراً ، أو أية حشرة أخرى وقفت تبحث عن غذاء لها ، أو استخدمته كمحطة لتستريح عليها قليلاً .

وعثر كذلك على شقفة صغيرة تميزت باللون البمبي ، والأحمر الفاتح (الوردى) وأغلب الظن أنها كانت جزءاً من جسم أحد الأقسام*^٣.

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.136 .

-١*

*٢- عن زهرة اللوتس ، راجع ملاحظة رقم (١) ص. ٧٢ من هذا البحث .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.137 .

-٣*

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

تتكون هذه القطعة من اثنين و ثلاثون قطعة فسيفساء صغيرة .
و تبلغ أبعاد هذه القطعة المستطيلة ١,٩٣٥ × ١,٤٥٠ سم. وقد تميزت
باختلاف أحجام المكعبات المستخدمة . ففي الخلفية استخدمت مكعبات
تبلغ ٥×٦ مم. ، و ٦×٧ مم. أما بالنسبة إلى النباتات فقد نفذت
بمكعبات مربعة حجمها أصغر ، إذ تبلغ ٣×٣ مم. ، و ٦×٦ مم.*.
و هي محفوظة بالتحف تحت رقم ٢١١٤٤ .

(٣) الألوان:

استخدم في القطعة ألواناً مختلفة و متفاوتة ، و أحياناً
مضادة . و قد رصت الواحدة بجوار الأخرى لتخلق في النهاية
تأثيراً خلاباً على المشاهد . و قد ظهرت النباتات على خلفية
تفاوت ألوانها بين الأخضر الفاتح ، و الأزرق البترولي ، و الأبيض
المائل إلى الرمادي ، و التي خلقت مع بعضها حركة جميلة ،
و خلابة ، و أعطت الاحساس بالتدفق الهادي لمياه نهر النيل
من خلال الأزهر ، و البوص (نبات الغاب) .
و هكذا كانت الألوان المستخدمة في هذه القطعة هي ؛ الأزرق
البترولي ، و الأبيض سواء الساطع منه ، أم السكري ، و الأحمر بدرجاته
الفاتح و الداكن و الطوبي ، البنسي ، و البمبي ، البرتقالي ، و الأصفر ،
و الأخضر بدرجاته ، و أخيراً الأسود و الرمادي*٢ .
و هكذا كانت هذه القطعة الصغيرة تعكس عناصراً متعددة ،
و مختلفة تساعد بعد ذلك على تفهم موضوع هذا العمل
الفسيقي بشكلي عام .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.137 .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة الثانية :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع ، و تصور نباتات ، و فاكهة [صورة ١] . و الملاحظ أن الكثير من مكعباتها قد أصبحت بالية .

و بالنسبة للقطعة ، نجد أن الخلفية ذات لوناً أبيض سكري ، و صنورت عليها شجرة فاكهة ذات أفرع رفيعة من اللون الأحمر الطوي ، بالإضافة إلى أغصان باللون البني المائل إلى الأصفر ، مع الأخضر الداكن*١ .

ظهرت أيضاً أزهار باللون البني المائل إلى الأصفر ، و أزهار أخرى حمراء ، و فاكهة صفراء اللون . و كانت هناك أضواء ساطعة باللونين الأصفر و الأبيض ، و أيضاً الأحمر و البني مع الأبيض . و على بعض الشقوق ظهرت فاكهة مستديرة الشكل لونها أصفر داكن ، مع ظلال حمراء .

و قد استندت الفاكهة في جزء منها على خلفية سوداء . كذلك بدت على بعض الشقوق الفسيفسائية وروداً صغيرة ، حمراء اللون ، و واضحة للعين حتى أن بتلة الزهرة (أي ورقة الزهرة) كانت ذات لون أصفر فاتح ، و داكن .

أما الوسط أي قلب الزهرة ، فكان باللون الأخضر مع قطع فسيفسائية *tesserae* صغيرة باللون الأسود . و ظهرت السيقان (ساق الوردة) بالأخضر الداكن القريب من الأسود .

و هناك كسرة صغيرة تعكس مكعبات ذات لون بني ، لعلها كانت تنتمي إلى جسم أحد الأقزام . و بجانبها مكعبات بألوان مختلفة كالأحمر الفاني ، و الأصفر بدرجاته ، و الأسود .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

تتكون هذه القطعة من اثني عشر قطعة فسيفساء صغيرة .
و تبلغ أبعاد هذه القطعة المربعة تقريباً $٠,٤٦ \times ٠,٤٤$ سم. وقد تميزت
باختلاف أحجام المكعبات المستخدمة . ففي الخلفية استخدمت مكعبات
تبلغ ٣×٦ مم. ، و ٦×٨ مم. أما بالنسبة إلى النباتات ، و الفاكهة فقد
نفذت بمكعبات مربعة حجمها أصغر ، إذ تبلغ ٢×٣ مم. ، و ٨×٦ مم.*
و هي محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٥ .

(٣) الألوان:

استخدم في القطعة ألواناً مختلفة و متفاوتة . و مع ذلك
فقد هيمن عليها بصورة واضحة اللون الأبيض السكري .
و ظهرت ألواناً أخرى كالرمادي الفاتح القريب من الأبيض ،
و البترولي ، ثم البمبي ، و الأحمر بدرجاته المتفاوتة .
كذلك لعب اللون الأصفر دوراً بارزاً بتنوع الدرجات التي ظهر
بها . هذا بالإضافة إلى اللون الرئيسي المرتبط دوماً في
الذاكرة بالنباتات و الأشجار ، ألا و هو اللون الأخضر* .

و هكذا تجلست براعة الفنان في هذه القطعة الصغيرة ،
حيث كان مهتماً بأدق التفاصيل لتظهر الورود في النهاية و كأنها
وردة طبيعية تم تحقيقها للمحافظة دوماً على جمال منظرها .
و أصدق دليل على ذلك هو طريقته في تنفيذ وسط الزهرة
بصفة خاصة ؛ فقد استخدم فيه مكعبات متعددة الألوان حتى
تخرج في النهاية بالغرض المرجو منها .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 27a .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة الثالثة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ،
و تصور طائراً مائياً لعله ابو قردان [صورة ٤٢] *١ .
بالنسبة إلى حالة الحفظ لهذه القطعة ، نجد أنه قد عثر على
قطع ، أو كسرات صغيرة تعكس الجسم الخاص بالطائر*٢ ، وكذلك
أرجل تدل على أنه طائراً مائياً . أما بالنسبة إلى الرأس ،
والرقبة والجزء العلوي من السيقان فهي مفقودة .
والأكثر فقداً هي الخلفية ، وقد وضعت الكسرات مع بعضها
البعض على لوح مستطيل الشكل بالتحف .
وجدير بالذكر أنه على خلفية باللون الأبيض السكري ظهر
الطائر المائي ، وكان يتحرك ناحية الجهة اليمنى .
وقد صور جسمه باللون البنّي بتفاوت درجاته ، مع خصلات
من الأحمر الطوبي ، والأصفر الداكن ، كذلك قطع مكعبات ذات
لون ما بين الأزرق ، والرمادي ، وأيضاً البني ، والأخضر .
هذا بالإضافة إلى مكعبات سوداء تدل على جناح الطائر .
و الملاحظ أن الجزء السفلي من الرقبة كان بمكعبات ذات لون
بمبي ، و رمادي . و استخدمت للظلال مكعبات ذات لون أزرق ، و أسود .
وقد راعى الفنان في السيقان أن يستعمل اللون الأحمر الداكن
مع أجزاء من البرتقالي الفاتح .
و نلاحظ المونة على طول السيقان بالأخضر الداكن ، فقد كان
استخدام المونة الملونة مع مكعبات ذات ألوان متباينة يخلق
تأثيراً تصويرياً جميلاً .

*١ - Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 28 .

*٢ - ابو قردان : عن هذا الطائر ، راجع ملاحظة (١) بصفحة (٨٥) من هذا البحث .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة عبارة عن كسرات فسيفسائية صغيرة ، و هي محفوظة
بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٦ . و تبلغ أبعاد هذه القطعة المربعة
تقريباً ٠,٤٣ × ٠,٤٣ سم. بعد وضع الكسرات بجوار بعضها .
و استخدمت في الخلفية مكعبات مختلفة تتراوح بين ٤×٥ مم. ، و ٦×٨ مم. ،
و ٧×٧ مم. أما بالنسبة إلى الطائر فقد نفذ بمكعبات حجمها بلغ
٨×٣ مم.*

(٣) الألوان:

تعددت الألوان المستخدمة في هذه القطعة ، بدءاً من
الأبيض السكري (للخلفية) ، إلى الأسود (للجنح) .
نلاحظ أيضاً اللون البني بدرجاته ، مع الأصفر ، و الأحمر ، و الأخضر ،
و البرتقالي ، و البمبي *.

و إذا كانت هذه القطعة لا تعكس سوى مجرد جزء
يسيراً من طائر ، إلا أنها تعطي مدلولات عديدة ، و هامة .
فهذا الطائر المصور هنا هو أبو قردان ، ذلك الطائر الذي
قدسه المصريون القدماء ، و كان ذلك بطبيعة الحال مدعاةً أن يظهر
في الفنون المختلفة ، و بخاصة هذا المثال الذي يصور المناظر
الطبيعية ، و بالأخص المشاهد الليلية . و هو يوضح التأثير المصري
القوي الذي استمر في العصر البطلمي ، و من بعده الروماني .
و قد راعي الفنان الدقة في اختياره للألوان حتى يخرج لنا
طائراً يكاد يكون نابضاً بالحياة .

Daszewski , W.A , op.cit. , p.139 , pl. 28 .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة الرابعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ،
و تصور ديكاً [صورة ٤٣] *١. وعلى الرغم ممن فقد أجزاء كبيرة
من عنق الطائر ، والجسم ، والقدم ، والذيل ، إلا أننا نستطيع أن
نتعرف بسهولة على كونه ديكاً ، بخاصة بعد وضع الكسرات
مع بعضها بالتحف فوق لوحة مستطيلة . فعلى نفس الخلفية ذابت
اللون الأبيض السكري ظهر الديك و هو يتجه إلى اليسار ، ورأسه
مرتفع قليلاً إلى أعلى وكأنه يستعد للصياح .
وقد ظهر للديك قنزعة (عُرف) و حدد باللون الأحمر الفاتح ،
والطوبي ، و ظهر منقاره المنفذ بالمكعبات السوداء .
و اهتم الفنان الفسيفسائي بحديقة العين فنفذت بمكعبات سوداء ،
مع قزحية العين باللونين الأبيض ، والأخضر .
أما بالنسبة إلى الرقبة ، و الظهر فقد صنعت بمكعبات صفراء ،
وبنية ، و بيضاء بدرجات متفاوتة . أما الجزء السفلي من
الجسم فكان بمكعبات سوداء ، مع ظلال باللون البترولي .
أما الجناح فكان باللون الأحمر الفاتح المائل إلى البمبي ، فسي
حين أن الأرجل باللون الأصفر ، و البني ، و الأخضر مع المخالب السوداء .
و الملاحظ أن الديك كان يمسك بمنقاره أداة ، أو شيئاً مستطيلاً ،
صغير الحجم لونه أصفر مائل إلى الأخضر . (لعله كان حشرة ، أم
دودة صغيرة) . و أمام قدمه كان يوجد شيئاً مستديراً حُدد بمكعبات
حمراء و سوداء مع اللون الرمادي الفاتح ، و ربما كان فاكهة *٢ .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 29 .

-١*

Ibid .

-٢*

(٢) المقاييس وأحجام المكعبات:

القطعة عبارة عن ثماني كسرات فسيفسائية صغيرة ، و هي محفوظـة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٨ . و تبلغ مقاييس هذه القطعة المربعة تقريباً ٠,٤٣ × ٠,٥١ سم. بعد وضع الكسرات بجوار بعضها .
و استخدمت في الخلفية مكعبات مختلفة تتراوح بين ٧×٥ مم. ، و ٨ × ٦ مم. أما بالنسبة إلى الديك فهو بمكعبات حجمها يبلغ ٢×٣ ، و ٨×٦ مم.*١

(٣) الألوان:

بالنسبة إلى الألوان المستخدمة في هذه القطعة ، فكانت الأبيض السكري للخلفية ، مع الأبيض المائل إلى الرمادي كذلك .
نلاحظ أيضاً اللون البني بدرجاته ، سواء الداكن ، أم الفاتح ، أم المائل إلى الأصفر ، ثم الأحمر ، و الأخضر ، و البمبي ، و البرتقالي ، و الأزرق ، و الأسود*٢.

و تتميز هذه القطعة بالجودة العالية مثل غيرها من القطع .
و يتميز تخطيط الديك بالنعومة ، و الليونة ، و في نفس الوقت بالنضج . و قد وضحت الرسومات بواسطة الألوان ، و لم تظهر الانحناءات الحادة ، بل على العكس تميزت الخطوط بالإنسيابية .
و بدت الفواصل الداخلية في جسم الديك ، و كأنها شطحات من ريشة فنان . كذلك كان لاختلاف الألوان تأثيره في إظهار ريش الطائر الجميل .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 29 .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة الخامسة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ،
وهي عبارة عن كسراتٍ تعكس صورة طيور ، و نباتات [صورة ٤٤]*١ .
فعلى الخلفية المنقذة باللون الأبيض السكري كالعادة ، تتعرف
على رأس طائرٍ صغيرٍ يتميز بمنقارٍ قصيرٍ لونه وردي ، أما الريش
فكان باللون الرمادي المطعم بالبمبي . وقد حُددت الرأس باللون
الأسود ، كذلك العيون التي كانت صفراء اللون ، و كبيرة الحجم .
و يظهر أيضاً جزءٌ من رقبة ، و جسم طائرٍ غير معروف الهوية ،
حيث نفذ بدرجات اللون الأخضر الفاتح ، و الداكن ، و الأخضر
المائل إلى الأصفر .

و على الرقبة يوجد حلقة أفقية من اللون الأحمر الداكن مع
الأبيض الساطع ، و نفس هذه الألوان استعملت في الجزء العلوي
من الجناح . أما بالنسبة إلى الجزء السفلي من جسم الطائر فهو
باللون الأزرق المائل إلى الرصاصي ، مع الأبيض و الأصفر الباهت .
و قد ظهرت كسرات تصور أرجل طائر ، تشبه تلك الأرجل
الخاصة بالديك و الذي رأيناه في القطعة السالفة الذكر .
و نفذت هذه الأرجل باللونين البني الفاتح مع الداكن .
و هناك بعض الكسرات القليلة لجذوع النبات و قد حُددت
باللون البني ، و الأحمر ، و أيضاً كسرةً عليها جزء من ديكٍ
بالأحمر القاني ، و البمبي ، مع الأبيض الساطع .
و على كسرتين صغيرتين ، ظهر غصنان لونهما أخضر*٢ .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 30a .

-١*

Ibid .

-٢*

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٩ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٤٣ × ٠,٤٤ سم. و هي في الأصل مكونة من ثلاث عشرة قطعة . و استخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٧×٥ مم. ، و ٩ × ٨ مم. أما الطيور و النباتات فهي بمكعبات حجمها يبلغ ٢×٤ ، و ٦×٦ مم.*١

(٣) الألوان:

كان الأبيض السكري للخلفية كالعادة ، مع الأحمر بدرجاته ، و الأخضر ، و البمبي ، للأجزاء الأخرى من القطعة . و نلاحظ أيضاً اللون البني الداكن ، و الفاتح ، و المائل إلى الأصفر ، ثم اللون الأزرق ، و الأسود*٢ .

و الملاحظ في هذه القطعة الخطوط الحادة التي ظهرت على رأس الطائر ، فقد كانت إنحناءاتها جافة ، و ليست إنسيابية كالمثال السابق . و قد اعتمد الفنان على اختلاف الألوان لإيصال الصورة إلى عقل المشاهد . و هذه القطعة ، على الرغم من صغر حجمها ، إلا أنها تحتوي على أشياء كثيرة مثل الأنواع المختلفة من الطيور ، و كذلك النباتات . كل ذلك يشعنا بأبعاد المنظر الطبيعي المصور .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 30a .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة السادسة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ،
وهي عبارة عن كسراتٍ تعكس صورة قزم [صورة ٤٥]*١ .
وهي في الأصل عبارة عن ثلاثة قطع من فسيفساء كبير تعكس
واحدة وجهه قزم . ثم الجزء الأوسط من البطن مفقود ، كذلك
الأرجل من الركبة إلى أسفل ، والكف الأيسر مفقود أيضاً .
فعلى خلفية باللون الأزرق البترولي ، نجد وجهاً صغيراً للرجل
مسن ، و تتميز رأسه بالاستطالة ، و كونها صلعاء . ويميل الوجه
بخفة إلى الجهة اليسرى ، وله وجنات ذات عظام بارزة .
و تظهر في وجهه لحية سوداء . و يقف القزم بطريقة أمامية
de face ، و يمسك ببوصتين رفيعتين في يده اليمنى المرفوعة .
أما اليد اليسرى فمفرودة إلى أسفل . و الذراعان يغلب عليهما القصر .
و ليس من المؤكد إذا ما كان هذا الجزء السفلي من الجسم
يتمشي إلى نفس هذا الوجه ؛ و ذلك لعدة أسباب .
أولاً حجم الوجه لا يتناسب أبداً مع كبر و ضخامة الجزء
السفلي من الجسم ، و القدم اليمنى .
ثانياً أن حركة إلتفاتة الرأس قليلاً إلى اليسار ليس لها معنى مع
وقوف الجسم بطريقة أمامية .
و بصفة عامة ، فهذه القطعة تتميز بدرجة عالية من الجودة
و الإتقان في التنفيذ . و قد صنعت الرأس و الجسم من درجات
متفاوتة من البني ، و البني ، و الطوبي . و استخدم أيضاً
الأبيض السكري مع الأصفر ، و الأسود*٢ .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 30b .

-١*

Ibid .

-٢*

(٢) المقاييس وأحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٧ . وتبلغ مقاييسها حوالي ٠,٣٣ × ٠,٣٣ سم. وهي في الأصل مكونة من ثلاث قطع . واستخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٦×٥ مم. ، و ٨×٧ مم. أما الوجه فهو بمكعبات حجمها يبلغ ٢×٣ ، و ٥×٥ مم.*١

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية هنا اللون الأزرق البترولي ، وأيضاً ظهر الأبيض السكري ، هذا بالإضافة إلى اللون البني ، والأحمر بتفاوت درجاته ، ثم الأصفر ، والأخضر ، والبني .

تميزت هذه القطعة بالجودة العالية ؛ حيث رصت قطع المكعبات الصغيرة *tesserae* مع بعضها بحرية ، وبطريقة تصويرية . وكانت الفجوات فيما بين المكعبات صغيرة ، و سطحها أملساً ، ناعماً . وكانت الأشكال تكتسب أحجاماً أكبر من حقيقتها بفضل الدقة ، والمهارة في اختيار الألوان . وكان لاستخدام الألوان المتفاوتة والمتضادة مع بعضها أثره في خلق جو من "التأثير اللوني" . وقد تميز تصميم القطعة بالعدوئية ، والنضارة . وكان لإرجاع الرأس هكذا بطريقة كروكية ، أثره في إعطائها قيمة مرنه مذهشة ، وبالغة التأثير .

وحدير بالذكر أن شكل هذا القزم غلبت عليه ملامح القبح المتمثلة في بروز العينين ، والجمجمة الصلعاء الضخمة ، والحواجب الكثيفة ، والذقن الطويلة المدببة*٢ .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 30b

*١-

Ibid .

*٢-

القطعة السابعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بإبي قير ، وهي في الأصل مكونة من ثمانتي قطع صغيرة تنتمي إلى تبليط كبير ، وكانت تصور أجزاء من نباتات و أزهار ، و فاكهة [صورة ٤٦]*١.

فعلى خلفية باللون الأبيض السكري ، ظهرت نباتات واضحة تماماً ذات أوراق غنية باللون الأخضر ، و الأصفر المائل إلى الأخضر (الزيتوني) ، و ذلك مع اللون الأحمر .

أما الجنوع فكانت باللون الطوبى ، و كل ذلك في تجانس جميل مع لون الأزهار الصفراء .

و ظهرت للأزهار الكاس الصغير (*petals*) و الذي يتميز بالوسط ذي اللون البني ، مع تحديد الحروف بالأبيض .

و قد بدت في القطعة أزهاراً أخرى لها خمس بتلات مستديرة نفذت بمكعبات صفراء اللون ، مع البني المائل إلى الأصفر ، و جزء في الوسط بالأبيض السكري .

هذا بالإضافة إلى أزهار أخرى مختلفة نفذت باللون الأصفر المائل إلى البني ، مع خليط من مكعبات صغيرة فاتحة اللون ، كي تخلق تأثيراً جميلاً على الخلفية الداكنة للأوراق الخضراء .

و كان للورود كلها خلفية بلون أخضر زيتي داكن .

و تميزت القطعة بالجودة العالية في التنفيذ ، كباقي الأمثلة الأخرى المكتشفة في منطقة أبي قير .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

-١*

Ibid .

-٢*

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٨ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٥٠ × ٠,٤٧ سم. (بعد وضعها على لوحة بالشكل الحالي).
و استخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٦×٥ مم. ، و ٧×٨ مم. أما النباتات فهي بمكعبات حجمها يبلغ ٤×٣ ، و ٨×٧ مم.*

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري ، و أيضاً ظهر اللون البني ، و الأحمر بتفاوت درجاته ، و الأصفر ، و البرتقالي ، و البرتقالي المائل إلى الأصفر ، و الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود.*

جدير بالذكر أن هذه القطعة على الرغم من صغر حجمها ، و قلة عدد القطع بها (ثماني كسرات فقط) ، إلا أنها جاءت معبرة بشدة ، و تعكس براعة الفنان في تنفيذ الأزهار ، و الورود ، و أوراق النباتات .

لقد كان الفسيفسائي على دراية ، و فهم عميق لعلم النبات و الأزهار ، و لعله كان ملاحظاً جيداً للزهور ، أو عاشقاً للورود ؛ لهذا عرف بحق كيف يصور الزهرة بكافة مكوناتها بدءاً من الأوراق ، إلى الكأس ، ثم الجنوع .
فخرجت الأزهار في النهاية معبرة ، و تفيض جمالاً .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

-١*

Ibid .

-٢*

القطعة الثامنة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ،
وهي في الأصل مكونة من خمسة عشرة كسرة تنتمي لعمل كبير ،
و كان يصور نباتات [صورة ٤٧]*^١ .
فعلى خلفية باللون الأبيض السكري ، ظهرت نباتات كثيفة تشبه
الحشائش الطويلة ، و معها وروداً مستديرة متناثرة بين الأعشاب .
و قد نفذت الحشائش بمكعبات ذات لون بني داكن ، و رمادي ،
و أسود في أحزائها السفلى . هذا بالإضافة إلى ظلال باللون
الأخضر ، و الأحمر ، و البتروني . و بالتقرب من حواف النباتات ظهر البني
بدرجاته . أما الأزهار المستديرة ، فقد كانت تشبه تلك العيون ،
أو الدوائر التي نراها تنتشر على ذيل الطاووس ، و كانت هنا على
سيقان سوداء اللون .
و الملاحظ أن الأجزاء الوسطى في القطعة أصابها الدمار ، و مع ذلك
ما زالت تحمل آثار ألوان مثل الأحمر و الأخضر . و ظهرت أيضاً
وردة بيضاء ذات بقع حمراء ، و بدون تحديد باللون الأسود لها .
كما بدأت زهرة أخرى باللونين الأحمر ، و الأخضر .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات :

القطعة محفوظة بالتحف تحت رقم ٢١٥٢٩ . و تبلغ مقاييسها
حوالي ٠,٥٠ × ٠,٤٧ سم. (و ذلك بعد وضعها على اللوح الحالي بالتحف) .
و استخدمت فيها مكعبات بأحجام ٣×٤ مم. ، و ٨×٨ مم.*^٢

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

-١*

Ibid .

-٢*

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري . ثم استخدمت الألوان التالية وهي البمبي ، و الأحمر ، و الأصفر ، و البرتقالي (قطعاً زجاجية) ، و الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود*١.

القطعة التاسعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، وهي في الأصل مكونة من تسع وعشرون كسرة تنتمي لعمل كبير ، وكانت تصور نباتات مائية ، و ورود [صورة ٤٨]*٢. و قد جمعت الكسرات مع بعضها البعض على لوحة تغطيها المونة ، و كانت تتميز بالخلفية ذات اللون الأبيض السكري . و ظهرت على هذه الخلفية عدة أنواع من النباتات ذات الأفرع ، و الأغصان الرفيعة ، و التي نفذت باللون الأخضر الزيتوني ، و الداكن و الأخضر القريب من الأسود . كما ظهرت أوراق النبات عريضة باللون الأصفر ، و البني ، و الأحمر ، و كانت تلتف حول ورقة من نبات اللوتس بالأخضر الزيتوني ، و وردة بيضاء ، و أخرى حمراء اللون . و تميزت طريقة التنفيذ هنا بالجودة العالية ، حيث ألصقت قطع المكعبات مع ترك فراغات صغيرة الحجم ملئت بدقة بمونة بسيطة . و كانت الألوان تبرز بجمود بعضاً لتخلق جواً رائع التأثير . و ظهرت الليونة بدرجة كبيرة في طريقة تحديد النباتات .

١* Daszewski , W.A. , op.cit , p 142 , pl. 31b .

٢* Ibid .p. 141 , pl. 31 c.

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٧ . و تبلغ مقاييس الكسرات فيها حوالي ٠,٠٩ × ٠,٢٢ سم . و استخدمت فيها مكعبات بأحجام ٢×٢ مم. ، و ٦×٧ مم.*^١

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري . ثم اللون الأصفر بدرجاته الفاتح منه ، و الداكن . هذا بالإضافة إلى الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود ، و البمبي ، و الزيتوني ، و الأحمر ، و البترولي*^٢ . و تميزت القطعة باختلاف حجم المكعبات الذي يؤدي في النهاية إلى خلق شكلاً زخرفياً بديعاً .

القطعة العاشرة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قبر ، و هي في الأصل مكونة من ست و ثلاثون كسرة تنتمي لعمل كبير ، و كانت تصور نباتات ، و طيور ، و سمكة ، و ثعباناً [صورة ٤٩]*^٣ . و قد فقدت مكعبات كثيرة من هذه القطعة ، و مع ذلك نستطيع التعرف فيها على الرأس السوداء لسمكة .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.141 , pl. 31c .

-١*

Ibid .p. 141 , pl. 31 c.

-٢*

Ibid .p. 141 , pl. 31d.

-٣*

كذلك نرى جزءاً من جسم طائر ، وقد حدد ريشه باللون البنّي الفاتح مع الأصفر . وتداخلت فيه ألوان كالأبيض ، والبنّي ، والأخضر . وتظهر صورة طائر ثانٍ حدد جزءه السفلي باللون البنّي الداكن ، مع الأصفر القاتم ، والأبيض السكري . وقد رسم حول ريش الطائر خطاً أسود مع اللون البترولي .

ونرى أيضاً ثعباناً لعله الكوبرا ، وتميز بالخطوط السوداء ، والبترولي ، والرصاصي حول جسمه ، وبجواره تظهر رأس حيواناً غير معروف بالضبط ، لعله رأس الكوبرا . بالإضافة إلى جزء من جسم حيوان آخر ربما كان تمساحاً ؟ وصورت نباتات بمكعبات خضراء ، وزيتونية اللون . وكانت الأغصان البنّي ، والأحمر ، والأخضر الداكن . أما الجذوع فبالأسود . وحددت النباتات والأجسام بمنتهى الدقة .

و استخدمت في القطعة مكعبات صغيرة الحجم مربعة ، ومستطيلة* .

(٢) المقاييس وأحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٦ . وتبلغ مقاييس الكسرات فيها حوالي ٠,٥٤ × ٠,٩٤ سم . وأكبر كسرة بها يبلغ حجمها ٠,١٢ × ٠,٢٤ سم . وقد استخدمت فيها مكعبات للخلفية بأحجام ٥×٥ مم ، و ٧×٨ مم . أما النباتات ، والحيوانات ٣×٤ ، و ٧×٨ مم

(٣) الألوان:

تعددت الألوان المستخدمة من الأبيض السكري إلى الأصفر بدرجاته الفاتح منه ، والداكن ، والأخضر (قطعاً زجاجية) ، والبنّي ، والأسود . والبمبي ، والزيتوني ، والأحمر ، والبترولي ، والبنّي (من الفانيس)^{٢*} .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.141 , pl. 31d .

-١*

Ibid

-٢*

دراسة تحليلية للمثال :

أولاً : موقع المكتشفات : كما سبق القول ، فإن هذه القطع الفسيفسائية المختلفة ، عثر عليها بابي قير .
و من رأي العالم الأثري بريشيا *^١ ، أن هذه القطع كانت تنتمي إلى فيلا بحرية مقامة على شاطئ أبي قير ، و كان يملكها ثري ، حيث زينها بمثل هذه القطع الفنية الجميلة .
و ليس هذا الرأي مستبعد ، و لكنه على العكس الأقرب إلى المنطق .
و يذكر داجيفسكي أن هذا الرأي الأخير - و هو أن هذه الكسرات الفسيفسائية تنتمي إلى الفيلا التي اقترحها بريشيا - غير مؤكد تماماً . و السبب في ذلك هو عدم تواجد أية آثار ، أو أطلال تشير إلى تلك الفيلا المزعومة .
و قد يكون ذلك الحوض الذي عثر به على كسرات فسيفساء أبي قير ، ليس له أية صلة بالفسيفساء نفسها ، و لعلها كانت تنتمي إلى أماكن أخرى ، ثم نقلت إلى مكان الاكتشاف .

ثانياً : قطعة أم قطعتان ؟: يعتقد بريشيا أن هذه الكسرات الفسيفسائية التي عثر عليها بابي قير ، و التي تناولناها في الصفحات السابقة من هذا العمل ، كانت كلها تنتمي إلى أرضية واحدة عظيمة الحجم كبيرة ، تصور منظراً طبيعياً خديقة ، و مشاهد نيلية .
و أن اختلاف الموضوعات المصورة مرده إلى كونها عبارة عن لوحة فسيفسائية عظيمة الحجم مصورة ، و مقسمة بطريقة ما إلى أجزاء داخلية ، مثلها في ذلك مثل فسيفساء باليسترينا *^٢ .
و اقتراحه هذا قد يبدو معقولاً للوهلة الأولى لولا أمران ، هما اللذان جعلاني أؤيد رأي داجيفسكي أن القطع تنتمي إلى

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.82.

-١*

Ibid

-٢*

لوحيتين ، و ليس تبليطاً فسيفسائياً واحداً .
 الأمر الأول هو الذي ذكره داجيفسكي حين لفت إنتباهه تنوع
 الموضوعات المصورة ، و قد أثرت فيه هذه النقطة بشدة *^١ .
 ولهذا قال أنهما في الأصل قطعتين ، حيث توجد قطعة
 تعكس منظرأ طبيعياً ، فتظهر فيه النباتات المائية ، و الحيوانات
 البرمائية (مثل التمساح) ، و أيضاً الأسماك ، و الأقزام التي كثيراً ما
 ظهرت ضمن المناظر النيلية . أما اللوحة الثانية ، فكانت تصور
 حديقة زاحرة بالفاكهة ، و الأزهار ، و النباتات ، و الطيور ، و ديكاً .
 و نتيجة لفقد أكثر الأجزاء في هذا العمل لا نستطيع الوصول
 إلى رأي واحد . و مع ذلك لابد من الإشارة إلى أن التبليط ، أو
 تغطية أراضي القاعات ذات المساحات الكبيرة بالفسيفساء ، كان
 سمة ميزت الأعمال الفنية في العصر الهلنستي .مناظرها البديعة
 المصورة للطبيعة ، و أصدق دليل هو فسيفساء اليسترينا .
 و الأمر الثاني الذي جعلني أعتقد أنهما قطعتان و ليس واحدة
 هو أن الخلفيات كانت كلها باللون الأبيض السكري ، فيما عدا
 قطعة واحدة هي تلك التي ظهر فيها القزم ، و كانت خلفيتها
 من اللون البترولي . و هذا ما دفعني إلى مثل هذا الاعتقاد .
 و جدير بالملاحظة أيضاً أن فسيفساء كانوب ، أو ابي قير كما
 اعتدت على تسميتها في هذا البحث ، لم تكن تعكس أي نوع
 من العماير ، بل اقتصرت على النباتات ، و الطيور ، و الأسماك ، ...
 و كأنها تلخص لنا الحياة النيلية الكبيرة ببدايتها ، و غفويتها .

ثالثاً : عدم وجود إطار : من الأشياء التي تسترعي الانتباه في
 فسيفساء ابي قير ، أنه لم يعثر على كسرة فسيفسائية أبداً
 بها جزء من إطار زخرفي ، أو حتى ما يدل عليه .

و هذا معناه أنها لم تكن من النوع المعروف باسم *emblemata* أي الأعمال الفنية العالية الجودة ، و الصغيرة الحجم داخل إطارات واضحة ، بل على العكس كانت فسيفساء ابي قير تعتبر لوحة كبيرة ، أو عملاً ضخماً غطى أرضية واسعة بأكملها ، حيث ظهرت بها عناصر النهر ، و الأرض من خلال تصوير الطبيعة ، و ما بها من حيوانات ، و نباتات ^{١*} .

رابعاً : العناصر المصرية : ظهرت في القطعة عناصراً مصرية أصيلة مثل الأقماع ، و التي ميزت الأعمال الفنية المصرية ، كذلك كثيراً ما صورها الفنانون الأجانب للدلالة على مصر ، و الطبيعة المصرية . و لدينا مثلاً مشابهاً ، يقال أنه من تل العمارنة ، و يصور قزماً فوق قاربه وسط النيل ، [صورة ٥٠] ^{٢*} . و قد استطاع الكاتب داجيفسكي أن يتعرف في القطع على ثعبان الكوبرا [صورة ٤٩] حيث كان هذا النوع مشهوراً في مصر القديمة ^{٣*} . كذلك رأينا النباتات النيلية ، و الطيور ، و كل ذلك يدل على مدى قوة تأثير البيئة المصرية على مختلف الأعمال الفنية .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.138.

١*

٢* - فسيفساء تل العمارنة : اكتشفت حوالي عام ١٩٣٤ ، و محفوظة بمتحف الزراعة بالقاهرة . هي عبارة عن كسرة فسيفسائية تصور منظر نيلي ، حيث نجد قزماً سميناً ، و كبيراً في السن ، واقفاً على قارب صغير وسط المستنقعات النيلية . و يظهر هدهداً على سيقان البوص . و نفذت القطعة بطريقة : *emblema vermiculatum* . و يعتقد داجيفسكي أنها لابد و أن تكون من منطقة الدلتا ، أو ابو قير . و تورخ بأواخر العصر الملليسي .

للمزيد راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.167-8. , pl.37a.

٣* - الثعبان : نظر المصري القديم نظرة احترام إلى الثعابين ، و أله بعضها بصورة ، أو بأخرى . و لم يكن يجرؤ على الاقتراب منها غير النمس و هو حيوان النيل المقدس . و كان المصري يتحدث عن وجوب عدم ازعاج " الناشر المصري " = الكوبرا ، الطويل اللامع و هو مستريح في الحقول الرطبة . للمزيد راجع : جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٥ .

خامساً : التاريخ : تؤرخ القطعة بأواخر العصر الهلنستي ، أو الربع الأخير من القرن الأول ق.م.*^١. و يعتقد برشياً أن طريقة التنفيذ في قطعة فسيفساء ابي قير لا ترقى إلى مستوى فسيفساء تمويس التي ترجع إلى العصر الروماني . و نظراً لتشابهها مع فسيفساء كوم تروجة التي ترجع إلى أواخر العصر الهلنستي من حيث عملية استخدام الألوان ، و الضوء ، و الأسلوب الكاريكاتوري التأثيري ؛ و هو ما يقودنا إلى التصديق بأنهما يتزمانان مع بعضهما البعض . و من هنا كانت فسيفساء ابي قير ترجع إلى أواخر العصر الهلنستي.*^٢.

سادساً : التقنية : نفذت الفسيفساء في هذا المثال بصورة رفيعة الدقة ، و هي خليط من *opus tessellatum* و *opus vermiculatum* . و قد رصت مكعبات الفسيفساء بعناية شديدة مع بعضها البعض ، و كانت الفجوات ، أو المساحات الفارغة صغيرة للغاية ، و قد مكنت بعناية شديدة بمادة المونة . و هكذا ظهر السطح أملساً ، و ناعماً . و كانت مكعبات *tesserae* صغيرة ، و ذات أشكالاً غير محددة . و استخدمت الألوان المختلفة بإسهاب لتخلق في النهاية منظرٌ جميلٌ ، و مؤثراً*^٣. و قد كان الفنان واعياً لتأثير عنصر الألوان في إضفاء الجمال على القطعة ، و إبراز تفاصيل الأشكال .

و هكذا فإن فسيفساء ابي قير تعتبر عملاً فنياً يحسب لصاحبه ، و لتلك الفترة الزمنية . و للأسف فإنه مع فقد العديد من أجزائه و مكعباته لم تتمتع لنا الفرصة لسهولة دراسة هذا العمل ، و الذي لا بد و أنه لو كان سليماً ، و متكاملاً لكان عملاً رفيعاً فاق فسيفساء باليسترينا نفسها جمالاً و تعبيراً .

Daszewski , W.A. , op.cit. , p.138.

-١*

Ibid

-٢*

Ibid , p. 137

-٣*

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء تمويس:

عثر على هذه القطعة الفسيفسائية في تمويس*^١ (تل تيماي حالياً) ، وهي محفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بمدينة الإسكندرية . [صورة ٥١] . ففي عام ١٩٢٢ عثر على مجموعة مكونة من أربع قطع فسيفسائية حفظت بالمتحف تحت إشراف Direction generale du Service des Antiquites*^٢ .

و كانت إحدى هذه القطع تعكس منظرًا طبيعيًا نيلياً .
و تعتبر القطعة من أكثر الأمثلة المشوقة في موضوعها ، و التي عثر عليها بمنطقة الدلتا ، و تصور منظر عائلة جالسة على ضفاف نهر النيل*^٣ ، و اشتهرت باسم " فسيفساء تمويس " .

موضوع القطعة :

تمثل قطعة الفسيفساء منظرًا من الحياة اليومية على شاطئ النهر في منطقة الدلتا ، فيرى في الوسط خيمة اجتمع أفراد العائلة بداخلها ، و أمامهم مائدة طعام . و هناك راقصة تعرض ألواناً من فنّها على الجالسين .
و خارج الخيمة نجد منظر أقزام يصيدون حيوانات بحرية ، حيث نجد بعض التماسيح ، و فرس النهر .

*١- تمويس : هي تل تيماي ، أو عمى الأمديد *Tell Timai el-Amdid* حالياً ، و تقع بمحافظة الدقهلية . و قد وردت إشارات عديدة عنها لدى مختلف الجغرافيين . أنظر كل من خريطة مصر في كتاب بال ، و راجع أيضاً صفحاته :

Ball , John ., op.cit. , p. 18,27,123,150,175 .

*٢- " Ptolemaic paintings , and mosaics , and the Alexandrian style " - Brown,Blanche , (Cambridge , 1957) , p. 69 .

*٣- " A History of Egypt under Roman Rule " , Milne , J.Grafton , (London , 1924) p.249

الوصف التفصيلي

تعود بنا القصة المصورة إلى الحياة السكندرية القديمة^{١*}. حيث يحتل وسط القطعة خيمة كبيرة تجتمع تحتها عائلة بأكملها ، وقد ارتدى أعضاء هذه العائلة ملابس جميلة . وتجلس العائلة أمام منضدة ممتلئة بأصناف الطعام . وبالقرب منها ، كان يوجد أمفورتان مملوءتان بالنبيذ . وأمام العائلة نجد مشهداً راقصاً ، حيث رجلاً قزماً يرقص ، وعلى يساره تظهر راقصة . وكل هذا المشهد ضمن منظر طبعياً على شاطئ النيل ، حيث تظهر أقزاماً مشغولة بعملية الصيد من النيل المتلى بالحيوانات^{٢*}.

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : منظر الخيمة : إذا توقفنا قليلاً عند هذه الخيمة ، فسوف نلاحظ أنها تمثل وحدها موضوعاً فنياً غنياً ، إذ تتراعى لنا الخيمة بقوائمها المنتصبة القوية ، والتي يفرد عليها من أعلى ذلك القماش المزركش الجميل ، والذي يتميز بخطوطه المقلمة وتعدد الألوان المستخدمة فيه ما بين البرتقالي ، والبيروني ، مع خطوط بيضاء ، حتى خرج في النهاية بذلك الشكل البديع الذي يفرض حيوية ، وجمالاً . ويشعرنا ذلك بأننا في فصل الصيف ، أو الربيع بحوّه الجميل ، وقد استغلت العائلة هذا الجو فخرجت للتنزه ، والتريض على شاطئ نهر النيل . وكان منظر الخيمة بكورنيشها المتدلية من أعلى جيلاً ، وفيض بهجة وحيوية . [صورة ٥٢] .

١* Breccia , Ev., " Alexandria ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) , p. 245 .

Ibid .

٢*

و يلفت إنتباهنا في تلك الخيمة أيضاً أن الفنان كان ذو حس فني راقى في عمل " الديكور " المناسب للمكان .
لقد جعل الوسائد التي تجلس و تستند عليها العائلة ، من نفس القماش المزركش الخاص بالخيمة ، و ذلك حتى يكون المنظر منسجماً و يليق ببعضه . و تعطي تلك الوسائد راحة للجالس عليها ، كما أنها أضفت على المنظر شعوراً عاماً بالهدوء و الراحة و السكينة .

ثانياً : منظر العائلة : يبلغ عدد أفراد هذه العائلة أربعة أفراد تقريباً . إذ نرى رجلاً على اليمين و آخر على اليسار ، و في وسطهما سيدة و بين الرجل الجالس على اليمين ، نرى وجهاً صغيراً لعله لفلان هو ابنهما . [صورة ٥٣]
و تتميز العائلة بصفة عامة باللباس ذات الثنايا الغنية ، و المزينة بالورود . فبالنسبة إلى الرجلين ، نجد أحدهما و هو الجالس على اليسار ، و قد ارتدى عباءة طويلة الأكمام و تسدل على ساقه . و يتميز هذا الرداء بكونه فضفاضاً ، و ذو لون رمادي مائل إلى اللبني مع خطوط طويلة سوداء .
أما شعره فيبدو غزيراً كثيف الخصلات ، و أسود اللون .
و قد رفع الرجل يده اليمنى إلى أعلى و كأنه يشجع المشاهد الراقص المرحود أمامه ، بينما نراه و قد استند على ذراعه الأيسر ليجلس براحتة .
أما الرجل الثاني الجالس على اليمين ، فقد كان يضع رداءً رمادي اللون ، يغطي أحد كتفيه فقط دون الآخر ، كاشفاً عن صدر برونزي قوي مفتول العضلات ، و موفور الرجولة .
و قد رفع ذراعه الأيمن إلى أعلى ، و يبدو أنه كان يمسك فيه بكأس شراب و كأنه يحيي المجموعة .
و يلفت هذا الرجل بجمسه ناحية اليسار ، على الرغم من أن جسمه مصور بطريقة أمامية .

يجلس بجانبه غلاماً صغيراً لا نستطيع التعرف على ملامحه بوضوح ، نظراً لصغر حجمه . وقد التفت هذا الأخير جهة اليسار أيضاً .

نصل الآن إلى الشخصية الرئيسية الجالسة في وسط الخيمة . ويبدو أنها سيدة ترتدي ملابساً غزيرة الثيابا ، و ذات ألواناً جميلة ، و هناك غطاءً تضعه على جزء من شعرها . وكانت تلتفت جهة اليمين ناظرة إلى الرجل ذي الصدر العاري .

ثالثاً : المنضدة : رصت أمام العائلة منضدة كبيرة تمتلئ بصنوع من أطباق الطعام المختلفة ، و التي تشير إلى ثراء هذه العائلة ، و احتلالها لمكانة مميزة في المجتمع . و بالقرب من هذه المنضدة ، يوجد عدد اثنين من الأمفورات الكبيرة الحجم ، و تمتلئان بالنبيذ ، و هذا دليل آخر على مكانة هذه العائلة ، و ثرائها الواضح . و قد زينت رقاب الأمفورات بأكاليل الزهور .

رابعاً : مشهد الرقص : أمام هذه العائلة المنفة حول المائدة نجد مشهداً راقصاً . فالى اليمين يظهر رجلاً قزماً مكتنز الجسم ، و له وجهاً ضاحكاً ، و ظريفاً يرقص و هو ينظر إلى السيدة التي ترقص على يساره . فبالنسبة إلى القزم ، نلاحظ شعره الأسود الجمعد ، و الملتصق برأسه دلالة على قصره . و قد ظهرت حواجه الكثيفة ، و أذنيه العريضتين . أما بالنسبة إلى الراقصة ، فنراها و كأنها تتمايل على أنغام الموسيقى ، و لا ترتدي سوى شريطاً ، أو رباطاً قصيراً حول أردافها ليفطسي عورتها في دلالة ، و سحر . و تحرك أيضاً غلالة ، أو شالاً هههافاً عبارة عن حجابين طويلين مربوطين عند معصميهما . و يتمايل الحجابان و يتطايران مع النغم و الموسيقى ، فيزيدها جمالاً و جاذبية .

و إذا حاولنا تتبع منظر رقصتها ، وخطواتها ، نجد أن القدمان ساكنتان ، بينما الذراعان و الأرداف تقبومان بالحركات ، و تتحرك القدمان إلى الأمام ، في مشية بسيطة على أصابع القدمين مع فرد الذراعين في دلال و غنج . و تحدث هذه الحركات على إيقاع التصفيق بالأيدي ، أو بمصاحبة الدفوف ^{١*} .

و لا تتعجب من ظهور مشهد الرقص هذا في عمل فني في مصر ؛ إذ تصور الآثار المصرية سلسلة كاملة من الرقصات ذات إيقاعات معقدة ^{٢*} .

خامساً : مناظر صيد الأبقار : حول الخيمة التي تحتل مركز القطعة ، نجد مشاهد الصيد التي يقوم بها الأبقار ، فهم مشغولين بصيد الحيوانات المختلفة التي سكنت سواء مياه نهر النيل ، أم على ضفافه .

ففي مشهد طبيعي بديع ، يطالعنا منظر أحد الأبقار ، و هو ينوي و يخطط لصيد فريسة تظهر على مقربة منه و هي النعامة . و جدير بالذكر أن مصر كانت حيوانات الصيد تعيش تحت ظل أعواد البردي ، و كان للصيد أهمية قصوى لدى المصريين ، فقد استمروا فيه ليس لقصد التسلية فقط ، و إنما دفاعاً عن أنفسهم ضد الأسد ، و فرس النهر ، أو كوسيلة للحصول على أدوات يتحلون بها كريش النعام ، أو للحصول على طعامهم ^{٣*} .

^{١*} - جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ .

^{٢*} - تصور الآثار المصرية سلسلة كاملة من الرقصات ذات إيقاعات معقدة ، من الرقصة الطقسية التي يقوم بها الأبقار عند شروق الشمس ، و رقصات الحرب الصاخبة التي يبدو فيها الراقصون كأنما يقفزون فجأة في الغابات الإفريقية ، إلى الدوران البسيط على العقبين للفتيات الراقصات ذوات الحركات الرشيقة ، اللواتي كن يعملن على تسلية الضيوف في الولائم . عن مناسبات الرقص ، راجع : جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠ .

^{٣*} - جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥٨ .

وهكذا ظهر القزم هنا واقفاً بطريقة فيها حرص ، وهو يراقب فريسته ليتحين الفرصة للإنقضاض عليها . وقد إنجسه بحسبه إلى الأمام ، بينما كانت رأسه تلتف إلى الخلف . والنظر إليه نلاحظ لحيته السوداء ، وملامحه القائمة ، وحواجبه الكثيفة . وقد رفع أحد ذراعيه بطريقة توحى بالقوة على الرغم من قصر طوله .

وحول هذا المشهد نجد صفحة النهر المليئة بالأسماك ، وبخاصة البوري الذي يشتهر به نهر النيل العظيم . [صورة ٥٥] كذلك نرى فرس النهر *ἵπποπόταμος* ، والتماسيح *κροκοδείλος* ، والبط ، والجمع ، والدجاج المحب للأشجار ، كذلك نجد نباتات المستنقعات ، والأزهار ، والطيور المتنوعة ، والثعابين . [صورة ٥٦]

ساحساً : التقنية : نفذت القطعة بواسطة قطع كبيرة من المكعبات *tesserae* ، وكانت تتميز بأشكالها الإنسيابية^{١*} . وقد تميزت القطعة بأهميتها نتيجة تصميمها ، وجودة صناعتها ، وذلك الفنان الذي قام بعملها . وتوضح فيها مفاهيمها ، ومحتوياتها الغنية واختلاف رسومها وحرص الفنان الواضح في اختياره للألوان ، كل ذلك جعلها تحفة للناظر ، وموضوعاً يستحق الدراسة . وتعقد الكتابة بلاتش براون أن هذه القطعة تعتبر خير دليل على براعة الإسكندرية في فن الفسيفساء مما يفتح مجال النقاش حول ما إذا كانت الإسكندرية هي موطن هذا الفن .

وأخيراً فهذه القطعة التي ترجع إلى أواخر العصر الروماني نجد أن خطوطها تختلف عن تلك التي ظهرت في ابي قير ، مما يؤكد أنها كانت من فترة لاحقة على فسيفساء ابي قير بقرون عديدة .

و هكذا كانت قطعتي الفسيفساء التي تعرضت لها من مصر و هما قطعة فسيفساء ابي قيسر ، و فسيفساء ممويس تعبيران بصدق عن البيئة المصرية الأصلية .

و هذه القطع لم تكن أبداً على سبيل الحصر، وإنما على سبيل المثال ، بخاصة أن كل واحدة منهما ترجع إلى فترة زمنية مختلفة ، و بعيدة تماماً عن الأخرى ، فالأولى من العصر البطلمي ، و الثانية من العصر الروماني . و مع ذلك فالغرام بالطبيعة المصرية يظهر جلياً في هذين المثالين ، و يدل على عشق الفنان لها ، و ولعه بتصويرها .

و كما سبقت الإشارة ، فهذين المثالين يقدمان فكرة وإفئة عن عناصر البيئة ، و مكوناتها في مصر ، و التي استمرت من العصر البطلمي و حتى الروماني ، لم يتغير فيها شيئاً ، اللهم إلا بعض التقدم في التقنية المستخدمة ، و تطور في أسلوب التنفيذ . و يكفي أنهما يصورا فناً هو فن الشرق بصفة عامة .

و مع ذلك فيجب القول ، أن هذين النموذجين لا يعكسا كل صور الطبيعة في الشرق ، فقد كانت هناك أمثلة أخرى جميلة من منطقة آسيا الصغرى ، و بالتحديد من أنطاكية^{١*} ، التي كانت تعتبر طوال مراحل تاريخها مدينة من أجمل مدن العالم الإغريقي ، و الروماني^{٢*}.

^{١*} - أنطاكية : في سوريا ، كانت إحدى عواصم مملكة السليوقيين ، على الضفة اليسرى لنهر أورونتوس . و قد أنشئت على يد سليوقوس الأول عام ٣٠٠ ق.م. و تحتوي المدينة على العديد من الآثار .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 107 .

^{٢*} - جلانفيل داوني ، أنطاكية القديمة ، ترجمة إبراهيم نصحي ، (القاهرة ١٩٦٧) ص . ٢٥٩ .

و كانت أبرز هذه الأمثلة التي عثر عليها بها ؛ تلك القطع الفسيفسائية من فيلا قسطنطين^{١*} ، والتي كانت تحتوي على مجموعة غاية في الروعة والجمال من الأرضيات المرسوفة بالفسيفساء ، و كشفت عنها الحفائر ، و وضحت كيف أن " الطراز السكندري " كان شائعاً في المدن الكبرى التي أنشئت في الشرق الأدنى على يد الإسكندر الأكبر وخلفائه^{٢*}.

و كانت هذه القطع المحفوظة بمتحف اللوفر ، تصور مشاهداً طبيعية [صورة ٥٧ - ٥٩] ، و مشاهد الصيد^{٣*} [صورة ٦٠ - ٦٣] ، و تقديم الأضحية . ولولا أن هذه النماذج ترجع إلى أواخر العصر الروماني (حوالي عام ٣٥٠ م) ، و يبدو فيها التأثير المسيحي واضحاً في خطوطها ، لكانت أسهت في تناولها ، و لأفردت لها فصلاً كاملاً خاصاً بها^{٤*}.

و قد منعتني من ذلك ، أنني وجدت أنها من الأفضل أن تدرج مع الفسيفساء البيزنطية نظراً لكونها ترجع إلى أواخر عصر الإمبراطورية الرومانية ، و تتضح فيها الخطوط ، و العناصر المسيحية في كل لوحاتها بصورة بارزة .

*١- قسطنطين : هو *Flavius Valerius Constantinus* (من ٢٧٢ م - ٣٣٧ م) ولد في نيسوس ، اشتهر في التاريخ بصفته مؤسس مدينة القسطنطينية الشهيرة و التي تعرف اليوم باسم إسطنبول بتركيا . للمزيد عن أعماله و حياته راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 378-380

*٢- جلافيل داوني ، المرجع السابق ، ص. ٢٥٩ - ٢٦٠ .

*٣- Henig , Martin , op.cit. , p. 119 .

*٤- Baratte , Francois . , " Catalogue des mosaïques romaines et paleochretiennes du Musée du Louvre " , (Paris , 1978) .p. 99-118

جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

قسم الآثار و الدراسات اليونانية و الرومانية

تصوير الطبيعة في الفن الروماني - الفسيفساء
(الموزايكو)



رسالة لنيل درجة الماجستير في الآداب

١٩٩٨

اعداد الباحثة

محمد المحسن إبراهيم قاسم

اشراف الأستاذة الدكتورة

سوزان أحمد الخلزة

الأستاذ بقسم الآثار و الدراسات اليونانية و الرومانية .

المجلد ٢

الواجب الثالث

تصوير الطبيعة من خلال فسيفساء منطقة شمال إفريقيا.

* الفصل الأول : مقدمة عن تاريخ و طبيعة إفريقية القنصلية (تونس)

* الفصل الثاني : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

* الفصل الثالث : مقدمة عن تاريخ و طبيعة تريبوليتانيا (ليبيا)

* الفصل الرابع : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

* الفصل الخامس : مقدمة عن تاريخ و طبيعة نوميديا (الجزائر)

* الفصل السادس : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

مقدمة عن منطقة شمال إفريقيا



﴿ المناظر الطبيعية من منطقة شمال إفريقيا ﴾

تزخر منطقة شمال إفريقيا بنماذج عديدة ، و متنوعة من
الفسيفساء في العصر الروماني . وقبل أن أتناول بعض هذه
الأمثلة بالشرح و الدراسة ، كان لابد لي أولاً من وقفة بسيطة
أحدث فيها عن طبيعة تلك المنطقة ككل ، و كيف انضمت إلى
حوزة الأمة الرومانية *Populus Romanus* .

بداية القول ، أنشأت روما أربع ولايات على الشاطئ الشمالي
من قارة إفريقيا هي : إفريقيا القنصلية *Africa Proconsularis* ،
نوميديا *Numidia* ، و ولاية موريتانيا *Mauritania**^١ .

هذه الولايات تميزت بخصائص و عناصر ميزتها عن غيرها من
الأماكن الأخرى من انحساء الإمبراطورية .

و من الجدير بالذكر ، أنه قبل أن يضع الرومان أقدامهم في منطقة
شمال إفريقيا ، كان الفينيقيون قد استعمروها على مندي واسع
و احكموا سيطرتهم عليها تحت إمرة مدينتهم العظيمة " قرطاجنة " .
فلم تكن قرطاجنة ، و أوتيكا ، و هادروميثوم ، و غيرها من المدن
الأخرى مراكز تجارية ، كبيرة فحسب ، بل أن كل مدينة منها
أظهرت كفاءة متميزة في استغلال الأراضي الخصبة الواسعة التي
وضعت يدها عليها تدريجياً .

و كان من أبرز ما اهتم به الفينيقيون في قرطاجنة هو
عنصر الزراعة ، و بخاصة زراعة القمح و الكروم و شجر الزيتون ،
مما أدى إلى حقد الملاك الرومان عليهم ، فكان ذلك باعثاً من
البواعث القوية التي حملت كاتو و شيعته على أن يعقدوا العزم
على تدمير بلدانها الزاهرة ، و من هنا حولوا أغلب هذه الأراضي
بعد ذلك إلى حقول تبيت الفلال ، فقد كانت روما في أشد
الحاجة إلى القمح على وجه الخصوص .

* ١ - م. رستوفتزن ، المرجع السابق ، ج (١) ، ص ٣٥٠ ، ٣٧٩ .

وقد انتشر الرأى السائد أن نفلصام المزارع الشاسعة *Latifundia* كان موجوداً في منطقة قرطاجنة*^١، وأن المساحات الواسعة من الأراضي كان يفلحها العبيد وأرقاء الأرض، وكانت أكثر منتجاتها من الحبوب.

وتحت تأثير قرطاجنة، ولا سيما بعد الحروب البونية الثانية*^٢، بدأت نوميديا أيضاً في ظل ملوكها وصغار أمرائها تربي زراعاتها المزدهرة.

وقد ورثت روما بعد الحروب البونية الثالثة والتي انتهت بالاستيلاء على قرطاجنة تلك الحالة التي خلفتها السيطرة الفينيقية طوال قرون عدة. وكان أول عمل أتاه الفاتحون هو تدمير كل شيء من صنع قرطاجنة.

*١- م. رستونف، المرجع السابق، جـ (١)، ص. ٣٧٩.

*٢- الحروب البونية: كانت أول معاهدة تعقدها روما مع دولة خارج حدود شبه الجزيرة الإيطالية هي معادلتها مع قرطاجنة في ٥١٨ ق.م.، وتجددت هذه المعاهدة مرتين في عام ٣٧٨ ق.م.، و عام ٣٤٨ ق.م.، وكان الهدف منها هو الحد من نشاط روما التجاري في غرب البحر المتوسط مقابل الحد من أطماع قرطاجنة في إيطاليا.

وسميت الحروب التي نشبت بين روما و قرطاجنة بالحروب الفينيقية أو البونية نسبة إلى "بوني" التي أطلقت على القرطاجيين. وتتألف هذه الحروب من ثلاث مراحل: الحرب البونية الأولى: ٢٦٣-٢٤١ ق.م.، الحرب البونية الثانية: ٢١٨-٢٠٣ ق.م. الحرب البونية الثالثة ١٥٠-١٤٦ ق.م. وبسقوط قرطاجنة الأخير، سويت مباني المدينة بالأرض وحوّل إقليمها إلى ولاية جديدة سميت "ولاية أفريقيا" *Provincia Africa*.

للتعرف على تفاصيل الحروب البونية، راجع:

(١) إبراهيم نصحي، "تاريخ الرومان"، جـ ١، ص. ٢٥٥ - ٣٤٠.

(٢) حسين الشيخ، "تاريخ حضارة اليونان والرومان"، (الإسكندرية ١٩٨٧) ص.

٢٧١-٢٧٥.

(٣) هـ.ج. ولز، "معالم تاريخ الإنسانية"، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، جـ ٢ (الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) ص. ٥٣١-٥٣٨.

فهدمت مدينة قرطاج نفسها ، وأصبحت مدناً أخرى كثيرة ، كانت في أوج ازدهارها ، أطلالاً و خرائب*^١ .

ومن المحتمل أن الفاتحين دمروا بالطريقة الغاشمة عنها كروماً نامية و بساتين الزيتون و حدائق الملاك الفنيقيين ، عدا ما وجد في مناطق تابعة لمدن قليلة على الساحل كانت في حلف معهم أثناء الحروب البونية الثالثة ؛ مثل مدينة أوتيكا ، و هادروميوم ، لبيثيس الصغرى ، ثابوس ، أنشولا ، أوزاليس و مدينة ثوداليس و هي في الداخل بعيداً عن الشاطئ .

وهذا هو السبب في أن العاديات الرومانية من العصور الأولى ، و أحسن الآثار الجنائزية في أواخر عهد الجمهورية قد جاءت من المدن الساحلية و لا سيما هادروميوم .

و من هنا نفهم السر في أن الأرض المحيطة بقرطاج قد وصفها شهود رآوها رأي العين بأنها كانت صحراء جرداء . و عند عرض و دراسة النماذج الفسيفسائية من شمال إفريقيا ، سوف أصنفها و أقسمها إلى ثلاثة أماكن رئيسية هي ، بالترتيب حسب الولاية الأهم ، فالأقل في الأهمية ، ثم كم النماذج التي عثرت عليها ، و التي سوف أتناولها ، أولاً : ولاية أفريقية (تونس الحالية) ، ثانياً : منطقة تريبوليتانيا (و تقع في غرب ليبيا) ، و أخيراً نويميديا (أي الجزائر) .

و قد اخترت هذا التقسيم ، ليس علي سبيل الحصر ، وإنما علي سبيل التقديم ، استناداً أولاً و أخيراً على النماذج المتنوعة التي عثرت عليها في هذه الأماكن ، و ما تقدمه من تنوع في الأمثلة و تعددها - من وجهة نظري - بما يتيح للقارئ التعرف على طبيعة هذه البلاد ، و مشاهدة صوراً من حياتهم اليومية من خلال الإطوار العام لدراستي آلا و هي تصوير الطبيعة من خلال فن الفسيفساء في العصر الروماني .

*١- م. رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٣٧٩ .

و سوف أستعرض في البداية أمثلة الفسيفساء من ولاية إفريقيا أي تونس الحالية و ذلك لزيادة أعداد النماذج الشيقة و المتنوعة التي تنتمي لهذه الولاية الرومانية ، فتقدم لنا قطعاً بديعة تعكس جوانباً مختلفة و متعددة عن طبيعة هذه البلاد الساحرة ، هذا بالإضافة إلى أن هذه الولاية كانت الأكثر أهمية من الولايات الأخرى .

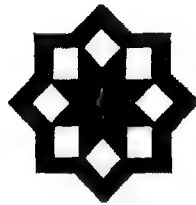
ثم أستعرض بعد ذلك أمثلة تريبوليتانيا (ليبيا) ، و أخيراً ولاية نوميديا (الجزائر) و اللتان لا تقلان عن أمثلة تونس سوى في العدد ربما ، و مع ذلك ، أعتقد أن ولاية شمال إفريقيا كان لها سحراً خاصاً سوف يوحى به القارئ كما فعلت أنا .

والله ولي التوفيق ، ، ،

الفصل الأول

مقدمة عن ولاية إفريقية القنصلية

(تونس الحالية)



لعبت ولاية شمال إفريقيا دوراً خلاقاً في الإمبراطورية الرومانية^{١*}، سواءً في الفكر^{٢*}، أم في الحضارة^{٣*}، أم في تقديم القيادات^{٤*} و الزعامات^{٥*} . .

و قد كان لإفريقيا دوراً اقتصادياً كذلك، على غاية من الأهمية، بخاصة عندما بدأ المحصول المصري، في القرن الثالث الميلادي ينحسر، و تقل أهمية الاعتماد على القمح المصري^{٦*}. و الملاحظ بصفة عامة، أن الرومان قد حرصوا على صيغ ولاية إفريقيا بالروح، و الثقافة الرومانية، و نشروا العمران، و الحواضر ذات الطابع الروماني، و أقاموا المستوطنات للجنود الرومان. و كانت المدن و المستوطنات تنتشر سواءً في السهول، أم على الساحل الممتد من طرابلس و حتى موريتانيا.

و عموماً كانت المدن تقل كلما اتجهنا غرباً نحو موريتانيا، نظراً لوعورة التضاريس، و وجود جبال أطلس، و مع ذلك فهناك العديد من بقايا المدن الجبلية الجميلة، التي كان سكانها يعملون بعصر الزيتون، و النبيذ و هما مصدري الثراء في الولاية إبان القرن الثالث الميلادي.

١* - سيد أحمد علي الناصري، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية : السياسي و الحضاري "، (القاهرة ١٩٨٥) الطبعة الثانية، ص. ٦٧- ٧١ .

٢* - كمثال على الفكر، الفيلسوف كورنيليوس فرونتو معلم الإمبراطور ماركوس أوريليوس.

٣* - كمثال على الحضارة، قبريانوس أسقف قرطاج في العصر المسيحي .

٤* - كمثال على القيادات و الزعامات، الإمبراطور سيبتيموس سيفيروس ابن مدينة لبة .

٥* - للمزيد راجع : سيد أحمد علي الناصري، المرجع السابق، ص. ٦٧ .

٦* - نفسه، ص. ٦٧- ٦٨ .

و كما سبق القول ، فإن الرومان لم يكونوا أول من نشر العمران في شمال إفريقيا^{١*} ، فقد سبقهم الفينيقيون الذين انتشروا على طول الساحل الإفريقي منذ القرن التاسع ق.م. ، وكانت قرطاجنة - التي أسست في القرن السابع ق.م. - هي الفئار الأول لإشعاع الحضارة في شمال إفريقيا ، وظلت هكذا حتى دمرها الرومان في عام ١٤٦ ق.م. ، ومع ذلك فالحضارة الفينيقية لم تختف ، بل استمرت في المدن الأخرى التي لم يدمرها الرومان ، بخاصة مدن الداخل ، البعيدة عن الساحل .

و بعد تدمير قرطاجنة ، بدأ الرومان في استيطان الساحل ، بعد أن ضموا المنطقة كلها إليهم و سموها "ولاية إفريقيا" . وفي عصر قيصر ، أراد هذا القائد أن يوسع حدود ولاية إفريقيا ، فضم إليها إقليم نوميديا (الجزائر) ، كما أنه احتفالاً بمرور مائة عام على تدمير قرطاجنة ، أعلن عن بناء المدينة من جديد عام ٤٦ ق.م. ، لكنها كانت مدينة رومانية خالصة ، سرعان ما كبرت و أصبحت عاصمة للولايات فيما بعد و مقر الحاكم البروقنصلي الروماني .

و في عصر الإمبراطور أوغسطس ، أصبحت ولاية شمال إفريقيا ولاية تابعة للسناتو ، و لهذا سميت ولاية إفريقيا البروقنصلية : *Provincia Africa Proconsularis* ، و شجع أوغسطس حركة العمران و الاستيطان الروماني فيها^{٢*} .

و مع توافد المستوطنين الرومان و كان غالبيتهم من الجنود و التجار الإيطاليين ، انتشرت الضياع الشاسعة و مزارع الكروم و الزيتون التي يشهد عليها العثور على آلاف من المعاصر في المدن و القرى ، بالإضافة إلى ما تعكسه الأمثلة الفسيفسائية .

١* - سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٦٨ .

٢* - نفسه ، ص. ٦٨ .

كذلك انتشرت أيضاً الفيلات الريفية ذات الحدائق الغناء
والراقدة في حمول بين أحضان الطبيعة ، وفي المدن ،
تجد المنازل الرحبة والحمامات وجسور المياه ، والمسارح ، وملاعب
الرياضة ، والشوارع ذات البواكي والعماد^{١*}.

وقد كان لابد من هذه المقدمة البسيطة عن ولاية
شمال إفريقيا وذلك حتى يستطيع القارئ أن يفهم طبيعة تلك
المناطق ، وما انعكس من هذه الطبيعة على نماذج الفسيفساء
بها ، كذلك يستوعب الموضوعات المختارة من خلال الأمثلة ،
فالفن يظل دائماً هو مرآة الشعوب وحضارتها .

وسوف أحاول أن أراعي عند انتقاء قطع الفسيفساء ، اختيار
الأمثلة ذات الثراء في كل من الموضوعات المصورة والمعبرة
عن البيئة المحيطة ، وكذلك دقة الفنان في التنفيذ واستعمال
الألوان التي تساعده في نقل الطبيعة على لوحات
الفسيفساء بحيث تظهر في النهاية وكأنها لوحة حية .

و تعتبر مجموعة الفسيفساء التونسية من أثري المجموعات
في العالم الروماني^{٢*} ، سواء ما كان منها موجوداً اليوم
في المتاحف ، أم ما لم يزل بعد في الأماكن الأثرية .

وقد عرف القرطاجيون هذا الفن عن طريق بلاد
الإغريق منذ القرن الثالث ق.م. ، كما تشهد بذلك بسط
بعض المنازل التي شيدت في قرطاجة قبل تخطيطها ، و قيام
مدينة رومانية على أنقاضها . و بازدهار هذه المدينة في
القرن الثاني الميلادي ، وهي الفترة التي شيدت فيها المباني
العمومية والمعابد ، ازدهرت الفسيفساء .

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص.٧١.

*٢- المنجي النيفر ، " الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء " ، (الشركة التونسية للتوزيع ،
تونس ١٩٦٩) ، ص. ١٦ .

أما عن أصل فكرة الفسيفساء التي أدت إلى بعث هذا الفن^{١*}، فقد كان مصدرها الشرق؛ من مدينة بابل حيث كان الكلدانيون يوشحون جدران قصورهم بمخروطات طينية ذات أوضاع هندسية متعددة.

و يدل على ذلك ما اكتشف في آسيا الصغرى و مصر، إذ كانت في بلاط ملوكها بعض اللوحات المصنوعة من الحجارة والقواقع المغروسة في أرضية من الأسمنت في هيئات هندسية مختلفة. وتطور فن الفسيفساء في الإسكندرية، وانبعت منها تياران اتجه الأول إلى الشرق و آسيا الصغرى حيث تكونت المدرسة الإغريقية الشرقية، في حين اتجه الثاني نحو الغرب، و صقلية، و روما، و نتجت عنه المدرسة الرومانية.

و أخيراً، فسوف نلاحظ تنوع الأمثلة و ثرائها الواضح من خلال العرض التالي لها . . .

*١- المنجي النيفر، المرجع السابق، ص. ١٧.

الفصل الثاني

فسيفساء ولاية إفريقية القنصلية

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس الطبيعة من تلك المنطقة :

- ١- فسيفساء ضيعة يوليوس .
- ٢- فسيفساء طبرقة :
 - * قطعة تعكس مسكن احد كبار المزارعين .
 - * قطعة تعكس غزالة الصوف .
 - * قطعة تعكس إنتاج النبيذ و زيت الزيتون .
- ٣- فسيفساء دُجة :
 - * فسيفساء الصيد بالحربة .
 - * فسيفساء الصيد بالسنارة .
 - * فسيفساء الصيد بالشبكة .
 - * فسيفساء الصيد بالقوارير .
- ٤- فسيفساء التبروز (المدينة) .
- ٥- فسيفساء أوذنة .
- ٦- فسيفساء أررفيوس .

١٠٠٠ فسيفساء ضيعة يوليوس :

هذا المثال عبارة عن قطعة فسيفسائية للسيد " يوليوس " ^{١*}، و مصور معه أيضاً رموزاً لفصول السنة الأربعة ^{٢*}، و تعكس بشكل عام منظر فيلا محصنة و أعمال مختلفة تنم في ضيعة اللورد يوليوس . و هذه القطعة من قرطاجة ^{٣*} بتونس ، و تؤرخ بحوالي عام ٣٨٠-٤٠٠ ميلادياً ، و محفوظة الآن بمتحف باردو .

و تعتبر هذه القطعة خير مثال على المنازل الريفية التي أقيمت بمنطقة شمال إفريقيا ^{٤*}، و المعروف أنه كان يوجد، بطول الساحل المطل على البحر المتوسط ، عدداً كبيراً من الفيلات و الضياع الغنية التي أقيمت بطريقة مشابهة إلى حد بعيد ، مما كان موجوداً في كل من إقليم لاتيوم و كمبانيا بإيطاليا ، و معظم آثار هذه المنازل تدل على أنها كانت تمثل مراكزاً لضيعات ريفية اشغلت بالنشاط الزراعي على نطاق واسع .

١* - Henig , Martin ., op.cit. , p. 127 , Ill. 99 .

٢* - عن تشخيص فصول السنة ، راجع :

Perowne , Stewart ., " Roman Mythology " , (Italy , 1986) 2nd. edit.

٣* - قرطاجة : (= المدينة الجديدة) : *Karxhodon : Carthago* ، هي عبارة عن مستعمرة

فينيقية ، أصبحت بعد ذلك مدينة رومانية على الساحل الشمالي الشرقي من تونس .

و تبعاً للكتابات القديمة ، أسست مدينة قرطاجة على يد مدينة صيدا في حوالي ٨١٤/٣ ق.م. ،

و مع ذلك فليس هناك أدلة أثرية ترجع إلى ما قبل النصف الثاني من القرن الثامن ق.م.

و قد كانت التجارة تلعب دوراً هاماً و رئيسياً بالنسبة إلى قرطاجة أكثر من أية منطقة أخرى .

من أشهر القواد الذين ظهوروا فيها هاميلكار الذي أسس جيشاً قوياً ، ثم خلفه حفيده هانيبال .

بالنسبة إلى الفن ، لم يكن لقرطاجة أسلوب خاص بها ، و إنما كانت تقلد و تنبني أساليب واردة من

مصر و اليونان . و اشتهرت بازدهار النشاط الزراعي بها كثيراً .

٤* - Ward-Perkins , John B. , " Roman Architecture " , (New York , 1977) ,

p. 237 , 246 , 249 , ill. 292 .

و لكي نستطيع أن نفهم الموضوع المصور في هذه القطعة الفسيفسائية ، لابد لنا من وقفة بسيطة نتناول فيها لمحات من الحياة الريفية^{١*}.

فإذا تفحصنا أطلال تقسيم الأراضي الأثري ، تبين أن الغالبية العظمى من أراضي إفريقية الصالحة للزراعة قد استغلت في العهد الروماني .

و تؤكد الآثار المبعثرة في الأرياف من خلال لوحاتها الفسيفسائية المختلفة ، أهمية هذه الاكتشافات و خصوبة أرض تونس خصوصاً إذا عرفنا أن غالبية السكان كانوا يعيشون في الأرياف و يسكنون الضياع على الرغم من وجود المدن الكبيرة .

و هذه القطعة التي أماننا تعتبر من أبرز القطع التي عثرت بتصوير مظهر من مظاهر الحياة الاقتصادية .

و كان تقسيم الأراضي في عهد الاحتلال الروماني قد وضع استناداً إلى وحدات عقارية تبلغ مساحة كل منها خمسون هكتاراً تقريباً ، و كانت عبارة عن مستطيلات و مربعات تسع من ١٥ إلى ٥٠ شجرة من الزيتون .

و اعتماداً على هذا التقسيم انتصبت الضيعات و المساكن^{٢*} ، ثم بنيت حولها أكواخ العمالة التي لم يتبق منها شيئاً ، و ذلك لأنها كانت مبنية بالطوب ، و لو لم تكتشف مجموعة الفسيفساء ، لما تمكننا من معرفة الحياة اليومية لهذه القصور و الضياع .

كما أن هناك عدة كتابات قديمة وجدت على ألواح طينية ، و أخرى مرمرية تعطي فكرة عن أنواع العلاقات بين الفلاحين و العمال ، و النبلاء و مستخدميه .

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٢٩ .

*٤- نفسه ، ص. ٢٩ - ٣٠ .

و تبين لنا فسيفساء السيد يوليوس^{١*} ، و التي تمثله من خلال عمله اليومي ، كيف كانت هذه الضيعات تنتج أغلب ما تحتاج إليه من زراعة ، و ماشية مما يجعلها في شبه اكفاء ذاتي . أما حياة الرجل التي كانت سائدة قبيل تلك الفترة ، فقد أهملت عن قصد بخاصة و أن هذا النوع من حياة الرجال أخذ يتراجع نتيجة استغلال الأراضي المتزايد . لقد كانت الفسيفساء هنا - من وجهة نظر الكاتبة بلانشيت^{٢*} - في عصورها المزدهرة : *la belle époque* تتناول الموضوعات الكبيرة ، و تصور المناظر المتعلقة بالأساطير ، و كانت تتم بواسطة كبار الفنانين ، و على العكس في فترة الانحطاط ، كانت الموضوعات السائدة هي أنشطة الحياة اليومية ، و بفضل هذه الموضوعات وصلت إلينا تلك المعلومات الوفيرة عن العادات ، و التقاليد ، و الملابس ، و الأنشطة ، . . .

و فسيفساء السيد يوليوس التي ترجع إلى القرن الرابع الميلادي ، اكتشفت في قرطاجة عام ١٩٢٠ في أطلال منزل خاص . و على الرغم من أن أسلوب هذه القطعة - في رأي بلانشيت - يعد متوسط الجودة ، إلا أنه مع ذلك يعتبر جديراً بالكتابة عنه بإسهاب^{٣*} .

و القطعة بشكل عام ، نرى في وسطها مبنى ضخماً حوله مشاهد مختلفة^{٤*} ، نفذت من خلال ثلاث طبقات أفقية بنفس الحجم ، و تمثل لنا النشاط اليومي لصاحب الضيعة و معه زوجته ، هذا بالإضافة إلى تصوير منتجات الزراعة الأساسية خلال الفصول الأربعة للسنة .

١* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢ .

٢* - Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 83

Ibid

٣*

٤* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٥ - ١٢٦ .

الوصف التفصيلي للقطعة :

تتكس هذه الفسيفساء فكرة عامة أصيلة جداً*؛ فهي تحاول أن تجمع بين هدفين بصوران عادةً كلٍ علي حدة ، هما الفصول الأربعة ، و الحياة في ضيعة كبيرة . [صورة ٦٤]

و كما سبقت الإشارة ، فإن اللوحة تنقسم إلى ثلثة صفوف أفقية متساوية في الأحجام ، حيث لم يراع الفنان مسألة البعد في المنظور و التناسب بالنسبة إلى الأشكال المصورة و مكان تواجدها في خلفية أو أمامية الصورة .

و سوف أبداً أولاً بالقسم الأوسط نظراً لأنه يعتبر مركز القطعة ؛ ففي وسط الصورة* تقوم داراً رفيعة كبيرة جمعت بين منزل للسكنى و قلعة : *castella** . فالمعالم البارزة في الصورة ، عبارة عن برجين شاهقين في الركنين ، بالإضافة إلى دور أرضي ضخم ذو مدخل عقدي يوصل إلى أجزاء المنزل المختلفة ، و يتمثل أنه يوصل إلى ردهة فسيحة خلفه ، و إلى شرفة جميلة في الدور الأول حيث تركز غرف السكن . و نرى خلف الجزء الرئيسي من البناء مبنيين منفصلين : الاسطبل أو لعله الاتريوم *atrium* ، و كذلك حمام كبير يغطيه سقفاً على هيئة قباب *dome* ، و يحيط بالدار متنزه* .

أما بالنسبة إلى الكاتبة بلانشيت* ، فتجدها تعتبر هذه الدار مجرد فيلا كبيرة الحجم ، و تتميز بالأبراج و الرواق الطويل ذو العقود ، و تركز حولها المناظر المختلفة .

*١- رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٨٥ .

*٢- نفسه ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

*٣- للمزيد راجع : رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ٣٨٦ .

*٤- رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

*٥-

فإذا تناولنا بصورة مفصلة هذه الدار والتي نعتبر من
المحور الرئيسي الذي تدور حوله بقية المناظر والأحداث ؛
فسوف يسرني انتباهنا ضخامة شكل المبنى الواضحة .
أولاً طريقة البناء نفسها ، تمت بالطريقة المعروفة باسم آشلر*^١ .
و تتميز بالصلاية ، و توحى بالقوة و الأمان ، و قد اختارها
الفنان - أغلب الظن - رغبةً منه في التأكيد على نقطة ما ،
و هو أن هذه الضياع كانت بمثابة مملكة صغيرة ، مستقلة بذاتها و تتوفر
فيها كل عناصر الأمان . و يبدو الطابق الأرضي مرتفع و عريض ،
لعله كان يحتوي على حجرات للتخزين ، أو ردهة كبيرة تؤدي
بدورها إلى ردهات أصغر فرعية . و نجد في منتصف هذا
الدور الأرضي مدخل عقدي تتضح فيه الروح الرومانية التي طال
فضلت استخدام العقود في المداخل و الدهاليز .
يعلو هذا الطابق ، طابقاً آخر ، هو الطابق الأول و المكون
من شرفة *loggia* كبيرة ، و عريضة تمتد بطول الطابق كله ،
و تفتح عليها غرف السكن المختلفة الأنشطة سواء غرف
الطعام : *triclinum* ، أم غرف النوم : *cubiculum* ، أم غرف المعيشة :
oecus وكلها متعددة الأغراض ، و تطل على هذه الشرفة الطويلة
لمدخل منها الهواء الطلق ، و كذلك المنظر البديع*^٢ .
أما بالنسبة للترجيج الموجودين عند الركنين ، فنلاحظ أنهما
شاهقا الارتفاع و يغطيهما من أعلى شكلاً جالونياً يشبه
الهرم أو المثلث .

*١- طريقة آشلر هي عبارة عن رص الطوب بحيث يأتي التقاء الطوبتين في منتصف الطوبة التي
تعلوهما ، بها الشكل :



للمزيد راجع : Honour , John Fleming Hugh . , & Pevsner , Nikolaus . , " The Penguin Dictionary of Architecture " , (Great Britain , 1980) 3rd. edit., 20 " Ashlar " .

*٢- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج.٢ ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

و يتميز كل برج بأن له مدخل مستطيل الشكل و مستقر بذاته يؤدي إلى داخل البرج ، و في أعلاه نافذة مستطيلة أيضاً لعلها هي التي كانت تستخدم في عملية الحراسة . أما خلف هذا البناء ، فنجد مبنى آخر لعله الأسطبل نظراً لما هو معروف عن هذه الضيعات من كونها تمتلئ بالخيل لاستخدامها في أعمال المزرعة نفسها ، أو في رحلات الصيد التي يقوم بها الملاك . و هناك مبنى آخر أيضاً عبارة عن حمام كبير له سقف مكون من أربعة قباب ، لعل كل جزء منه مخصص لنوع من المياه .

و يظهر من خلف المنزل جهة اليسار نخلة ، و لعل النخلة* هو أندر إنتاج فلاحه يظهر في الفسيفساء الرومانية بولاية إفريقيا ، حيث لا نجد في غير فسيفساء السيد يوليوس و بعض اللوحات المائمية المسيحية .

و لعل الفنان - في رأيي - أنه عندما صور هذه النخلة ، كان يقصد من ورائها أن يقول ، أن هذه الضيعة تعتبر مزرعة مستقلة بذاتها ، و تحقق كل عناصر الاكتفاء لنفسها ؛ حتى أن النخل النادر زراعته هناك ، قد زرع منه المالك واحدة ليس بغرض الربح و الاقتصاد أو جني المحصول منها ، وإنما هوايته الشخصية و محاولة جمع أغلب الفاكهة و المحاصيل في ضيعته . و قد عمد الفنان إلى وضع الدار في مركز اللوحة ، و جعل المتنزه يحيط بها حتى يستمتع أهل الدار و سكانها بجمال الطبيعة من حولهم إذا ما نظروا من أية نافذة من نوافذ الدار . فإذا ما تركنا الدار نفسها ، فسوف يسترعي انتباهنا في نفس هذا الصف الأفقي الأوسط ، صورة رحلة من رحلات الصيد التي اعتاد الملاك أن يقوموا بها في أرجاء ضياعهم الشاسعة ، التمرامية الأطراف .

* ١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٨ .

فعمى يمس و يسار ندر ، يظهرنا منظر رحلة السيد
بوليوس ، و تبدأ قافلة الرحلة بخانه * ، هو عبارة عن " رائد " ،
معنى أنه المرشد أو القائد الذي يوجه سير قافلة الرحلة ،
فيتقدمهم في المسيرة ، و يحمل معه رمحاً ضوياً أو حرباً
ليدود بها عن سيده في حالة مهاجمة أي حيوان مفترس لهم ،
فتكون سلاحه الذي يشهده و هو يسير في حذر و توتر .
و يضع الرائد على كتفه الأيسر ما يشبه لفحة الجبال ،
أو لعلها الشبكة التي قد يلقي بها فوق الضحية ، فيشل
حركتها فترضخ لهم بسهولة . يصاحبه في هذه المهمة
مجموعة من كلاب الصيد المدربة المنيعة ، و التي تشم رائحة
الفريسة من على بعد حتى أننا نرى واحداً منهما و هو
يميل برأسه إلى أسفل ليشم رائحة الفريسة فوق العشب .
و خلف هذا الرائد و الكلاب ، نجد خادماً آخر لعله هو
المسؤول عن اقتفاء خطوات الكلاب فيتابعها من وراء ، فلا
تنشغل في شيء آخر غير عملية الصيد .

و لم يغفل الفنان عن تصوير الفريسة ، فنراه و قد
صور في الخقل أعلى الكلاب ، صورة الصيد هنا آلا
و هو أرنب ضعيف لا حول له و لا قوة أمام تلك الكلاب .
و من الناحية الأخرى من الدار ، جهة اليسار نستكمل
رحلة الصيد و التي يظهر فيها هنا السيد يسير ممتطياً
جواداً جميلاً ، و يأتي بعده خادماً ثالث يحمل حقيبة
بها الزاد*^٢ ، و الذي سوف يحتاجون إليه في رحلتهم تلك .
فإذا م : نظرنا إلى الخادم الأخير ، فسوف نلاحظه يرتدي
ثوباً طويلاً الأكمام ، و قصيراً يصل إلى الركبة ، و قد
حمل الزاد في ما يبدو أنها جعبة صغيرة يحملها وراء ظهره .

* ١- و ستونزف م . المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٢٨٥ .

* ٢- نفسه .

و إذا ما انتهينا من الصف الأوسط في هذه القطعة
المسيحية ، فسوف نصل الآن إلى الصفوف العلوية
والسفلية من الصورة ، وهي التي تصور مناظر من
الحياة على الضيعة ، ويحتل كل فصل من فصول
السنة واحداً من أركانها الأربعة^{١*} .

وبصورة سريعة ، نبدأ بالركن الأيسر العلوي^{٢*} ، حيث
يُحَدِّد فصل الشتاء تمثيلاً في رجلٍ يحمل بطنين على
قيد الحياة ، و غلامان يجمعان الزيتون ، و امرأة تحمل سلة
مملوءة بالزيتون الأسود ، و كل هذا يمثل عائلة أحد
المستأجرين *coloni* . وفي هذا الجزء نجد ، من ناحية و قد
صور فصل الشتاء ، و من ناحية أخرى صور علاقة هذه
العائلة بصاحب الضيعة ؛ فهم يحملون ثمار الضيعة إلى سيدة
الدار ، و هي تجلس على مقعد ، و تمسك بيدها مروحة في
ذاك الجزء من المنتزه الذي يكون حظيرة الدجاج ، و على
يمينها يقف ديكاً يختال بجماله ، و أمامه دجاج .

و بالنسبة لسيدة الدار^{٣*} ، زوجة صاحب الضيعة ، فقد
اهتم بها الفنان ، فصورها في أعلى الصورة و هي جالسة
تستريح وسط الأشجار ، و تحرك مروحتها التي تأخذ شكل
العلم الصغير - و الذي ما زال منتشرًا حتى الآن في إفريقيا - .

و تذكر بلانشيت أيضاً ، أن حول هذه السيدة يوجد
مناظرًا تنتمي إلى الفصول المختلفة ، كذلك مشاهد العودة
من صيد الفراخ البرية الصغيرة ، بالإضافة إلى مشهد
جنسي الزيتون .

١* - رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٨٥ .

٢* - نفسه ، ص. ٢٨٥ - ٢٨٦ .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84

٣* -

و جسنير بانكسر ، أن مشهد العلامة سن و هما يقومان بجمع ثمار الزيتون ، هو مشهد نسه أهميته الواضحة .

فقد كان الزيتون هو أساس الغذاء مع اخبواب الأخرى* . حيث كان السكان يستخدمونه في الاستضاء ، بتحليله و استعماله في الأدوية ، و تدليك الأبدان و التجميل .

و اشتهرت " إفريقيا الرومانية " بتصدير فواضلها من الزيتون و منتجاته إلى الخارج مما يدل على تقدم زراعتها فيه .

و نرى هنا في قطعة فسيفساء السيد يوليوس ، مشهد لكيفية "خض" الشجر بجمع الزيتون*^٢ . و عملية "خض" الشجر تختلف عن عملية قطف الزيتون . ففي عملية القطف ، يقوم الغلام أو المزارع بحمل قفة أو سلة ، فيقطف الزيتون بيده من فرع الشجرة نفسها ، ثم يضع ما يقطفه في السلة التي يحملها معه . أما عملية "الخض" ، فيقوم فيها المزارع بهز أفرع شجرة الزيتون ، فتساقط منها الثمار التي اكتمل نضجها ، و مع هذه الرجة البسيطة للأفرع ، تسقط ثمار الزيتون على الأرض ، أسفل الشجرة ، فيقوم الغلمان بعد ذلك بجمع هذه الثمار المتساقطة . و هذا هو ما نراه فعلاً في هذه القطعة حيث صور الفنان ثمار الزيتون و هي تتساقط على الغلامين و حولها ، فيقومان بجمعها من فوق الأرض ، و حول الشجرة ليضعها ما يجمعها في سلة صغيرة .

و لما كان هذا الجزء يصور المستأجر - الذي يحمل البطتين - و زوجته - التي تحمل سلة الزيتون - فمعنى ذلك في اعتقادي أن الغلمان المصوران هنا ، هما أولاد المستأجر أيضاً ، و ذلك حتى تكتمل عناصر الصورة الأسرية كلها . فالمستأجر تساعده كل أسرته في حياته تلك مما يوضح لنا الترابط الأسري آن ذاك .

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٦ .

*٢- نفسه .

و قبل أن أنتقل إلى اجناب الأيمن من هذا الصنف ، أرى أن الفنان قد صور حول سيدة الدار والتي سبقت الإشارة إليها أنها تجلس تستريح و تهز مروحتها ، فقد جعل الفنان من حولها أربع أشجار و كأنهم بمثابة العرش المتوج لها أو العريشة التي تجلس بينها . و قد جعل أيضاً أفرع الأشجار ، كل منها مضمومة على نفسها ، و ذلك حتى لا تغطي على رؤيتنا للسيدة ، و كي لا يجذب منظرها عين المشاهد فيضيع تركيزه عن سيدة الدار .

نتقل الآن إلى الركن الأيمن من نفس الصنف ^{١*} ، و هو الذي يمثل فصل الصيف ، و تظهر فيه عائلة مستأجر آخر تقوم داره المتواضعة في الجزء الخلفي من الصورة ، و أمامها بيت للدجاج: *gallinarium* " عشه " و هذه الدار من النوع المسمى : *Gourbi* ، *Mapale* ^{٢*} . أما في الجزء الأمامي من الصورة ^{٣*} ، فنرى فيه مستأجراً يرعى قطيعه من الماعز و الضأن ، و يعاونه في هذه المهمة كلبه ، و يسلك في اليد اليسرى بيوق الرعاة .

و على مسافة قريبة ، نجد زوجته أو لعلها ابنته و هي تحمل جدياً إلى مولاتها- و هي نفس السيدة التي سبق و تناولناها مع الجزء الأيسر - .

و أكثر ما يلفت انتباهنا في هذا الركن ، أن الفنان قد أراد أن ينقل لنا نشاطاً آخر من أنشطة الضيعة ألا و هو رعي الأغنام . لقد صور المستأجر جالساً في هدوء و سكون يراقب أغنامه و قد تركها ترعى بحرية حوله ، و أمسك بيوق الرعاة في يده اليسرى حتى يستخدمه في النداء على أغنامه ، بمعنى أنها إذا بعدت و شردت إحداها عنه و عن بقية القطيع ، استخدم يوقه في النفير و استدعاها ، فتعود إليه طائعة .

^{١*} - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج.٢ ، ص. ٢٨٦ .

^{٢*} - الدار من نوع *Gourbi* , *Mapale* : هي عبارة عن كوخ مستدير مصنوع من الغاب .

^{٣*} - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج.٢ ، ص. ٢٨٦ .

هذا بالإضافة إلى كلبه الأمين الذي يعتبر بمثابة العين الحارسة والساعد الأمين لهذا المستأجر ، فهو يعاونه في الحفاظ على الأغنام ، والتي نراها هنا وهي ترعى بحرية وظهرت إحداها واضحة وهي تأكل الكلال والحشائش التي تتناثر حول الأشجار .

أما بالنسبة إلى السيدة التي تحمل جدياً ، فلعلها زوجته أو ابنته . وفي اعتقادي أنها زوجة تساعد زوجها في عمله و شمعون حياته ، وقد حملت جدياً لتقدمه إلى سيدة الدار ، ربما تقريباً منها وحتى ترضي عنهم .

نصل الآن إلى الصف السفلي من القطعة ، ونلاحظ أنه هنا ينقسم إلى منظرين رئيسيين ؛ الأول وتلعب فيه سيدة الدار الدور الرئيسي ، والثاني يحتل فيه صاحب الضيعة المركز الأول من اهتمام وعناية الفنان .

في الركن الأيسر من الصف السفلي*^١ ، نرى فصل الربيع ممثلاً في هذا الجزء . فتقف سيدة الدار أمام كرسي مرتدية ثياباً رشيقة وسط الزهور ، ومعها كلبها المدلل في الجزء الخلفي من الصورة . وتقف أمام سيدة الدار ، خادمة - في رأي رستوفتزنف - وتمسك بعقد وصندوق للزينة . أيضاً ، نرى أمام سيدة الدار غلاماً يضع ثلاث سمكات عند قدميها ، وكأنه يقدمها هدية لها . وحلف السيدة ، يوجد رجلاً ، قد يكون خادماً أو مستأجراً : *colonus* يحمل سلة مملوءة بالزهور .

وإذا نظرنا بعين التمهل لهذا الجزء ، فسوف نلاحظ أولاً منظر سيدة الدار والتي تعتبر هنا هي البطلة والمحور الرئيسي في هذا الركن . وتظهر السيدة وهي تقف وقفة فيها ثبوت و شموخ ، وتبدو عليها فعلاً روح السيطرة والهيمنة التي تكون عادة من سمات الملاك وذوي السيطرة ، والجاه والسلطان . وتنهال عليها الهدايا والتقديمات من الخدم والمستأجرين .

*١- رستوفتزنف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٨٦ .

و تنضج عنى تينها مضاهر العظيمة و الرقي ، و التي نستشعرها
أيضاً من خلال ذلك الكرسي الفخم الذي كان مخصصاً لجلوسها .
و يبدو أن الفنان قد جعله من الزان و له تنجيد ذو لون بني ،
ليضفي عليه الفخامة تأكيداً على منزلتها الرفيعة ، كما أنها
تقف متكئة على دعامة قصيرة أو عمود تزيد من الشعور
بالمهابة و رفعة الشأن . و تحيط الزهور بهذا الكرسي الفخم
دلالة على فصل الربيع ، حيث تتفتح الأزهار ، كذلك نرى
خلفها شخصاً لعله خادماً أو مستأجراً هو الآخر - مثل بقية
المنظر - و معه سلة مملوءة بالزهور و السورود .

و اعتقد أنه مستأجر يزرع هذه السورود و الزهور و قد أعد
سلة من أجود الأصناف و الأشكال ، و جاء بها ليقدم هو
أيضاً اتاجه هدية لسيدة الدار .

و من ناحية أخرى ، فإن الفتاة أو المرأة الواقفة أمام سيدة
الدار ، فإنني لا أعتقد أنها خادمة تقدم لها مجرد عقول ،
و إنما أعتقد أنها زوجة المستأجر الذي يحمل سلة الزهور ، و ذلك
حتى يكتمل المنظر . و يؤكد رأيي هذا ما سبق و شاهدناه
في القسم العلوي من هذه القطعة الفسيفسائية حيث كان
يظهر كل مستأجر و معه زوجه تساعده و تقدم معه الهدايا .

أيضاً ، نجد أن ملابس هذه السيدة تشبه إلى حد كبير
ملابس زوجة المستأجر التي كانت تحمل سلة الزيتون .

و لعل العقد الذي تحمله في يدها قد تكون قد صنعته من
أزهار القل أو الياسمين لتقدمه هدية لسيدة الدار و معها صندوقاً
أيضاً قد يكون لحفظ الحلوى أو غيرها .

و يتبقى في هذا الجزء منظر الخادم المنحني على الأرض واضعاً
أمام سيدة الدار ثلاث سمكات ، و ربما كان صياداً أحضر
لها السمك ، أو لعله خادماً كانت قد أوصته بابتغاء الأسماك .

و مع ذلك فتظل هذه الجزئية يكتنفها بعض الغموض و الابهام .

و نصل الآن إلى الركن الباقي و "أخير في هذه النقصنة
الفسيفسائية و يمثل فصل أخريف * ١.

و نرى في هذا الجزء سيد الدار و هو جالس تحت الأشجار
في بستانه ، بينما أتجاره مثقلة بالثمار الناضجة ، و نرقد خلفه
كرومه الجميلة ، و يسرع مستأجر مخزقاً الخديقة و هو يحمل
اثنين من طيور الكراكي في يد ، و في اليد الأخرى بضاعة
كتب فيها : *Jul(io) Dom(ino)* ، و يحتمل أن تكون رسالة من مديح أو رقعة .
و من ناحية أخرى ، يجيء من الكرم مستأجر آخر ، يحمل
سلة من العنب ، و أرنباً حياً يحتمل أنه اقتنصه منذ لحظات
من بين أشجار الكروم * ٢.

و عندما نتأمل قليلاً هذا الجزء الأخير المثل لفصل أخريف ،
يشد انتباهنا على الفور منظر صاحب الدار و هو جالس في
استرخاء و كأنه ملك متوج وسط كرومه و أشجاره التي تشبه
عرش الملك . و من حوله الأشجار و ارفعة الأغصان و محملة
بأطيب الثمار و ساعد منظر هذه الأشجار و فاكهتها في اصفاء
جو من البهجة و الدفء في المكان . و قد وُضع كرسي
السيد على أرض الخديقة ، ثم أضيفت بلاطة مربعة لا يتعدى
ارتفاعها الخمسة عشر سم . - في رأيي - ليضع فوقها قدميه .

و قد مد سيد الدار ذراعه اليمنى إلى الأمام ليتسلم
الرسالة أو البطاقة التي يقدمها له ذلك المستأجر الذي أتى من أمامه .
و بالنسبة لهذا المستأجر الأخير ، فنجدته يحمل اثنين من طيور
الكراكي *grus* ، و هذا معناه أن هذه الطيور كانت تعيش في تلك
المنطقة ، و في ولاية إفريقية بشكل عام ، و قد سبق و عرفنا
أنها كانت شائعة و منتشرة في مصر . و يحمل هذا المستأجر أيضاً
البطاقة التي كتب عليها *Jul(io) Dom(ino)* أي " إلى السيد يوليوس " .

* ١- رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٨٦ .

* ٢- نفسه .

و كلمة *domino* هي في الأصل : *dominus* . بمعنى سيد أو ملك ،
و هي هنا بالنسبة إلى الإعراب في حالة الجر أو ما نسميه
dative ، بمعنى إلى فلان أو ل... فلان .
و اعتقد أن هذا الرجل (المستأجر) إما أنه قد أحضر هذين
الطائرين هدية للسيد ، أو أن أحداً قد أرسله بهما للسيد يوليوس ،
و لهذا أرفق معهما هذه البطاقة .
و خلف صاحب الضيعة ، نري المستأجر الثاني الذي أتى من بين
تكعيبات و أشجار الكروم و هي التي نراها في أسفل الصورة ؛
و مبنية هنا في شكل مربعات و بها خطوط متقاطعة ، و تتدلي
من بينها عناقيد العنب ، و قد جاء المستأجر حاملاً معه
سلة من العنب قطفها من مزارع الكروم هذه ، ليقدم هو
أيضاً هدية للسيد يوليوس . و في يده الأخرى يقبض على أرنب
حي ، و يبدو أنه كان يمسكه جيداً لأن الأرنب تظهر عليه
الرغبة في الفرار من بين يده للعودة مرة أخرى إلى الغابة .
و إذا كان رستوفتزف *^١ يعتقد أن المستأجر قد اقتنص هذا الأرنب
منذ لحظات من الكروم ، فإنني لست من رأيه ، و إنما
اعتقد أنه قد أحضره معه من داره أو من مزرعته المتواضعة
ليقدمه هدية للسيد يوليوس ، فليس من المعقول و هو ذاهب
إلى السيد صاحب الضيعة ، و معه أيضاً هذه السلة المليئة
بالعنب أن ينشغل في طريقه أو يعطل نفسه باصطياد أرنب صغير .
و أخيراً ، فإن الصف الثالث و الأخير أي المصور أسفل
الدار الكبيرة *^٢ ، يضم مشاهداً متنوعة بدءاً من منظر سيدة
الدار التي تهتم بزيتها و اثبات منزلتها الرفيعة وسط ضيعة
زوجها . بالإضافة إلى التابلوه الآخر البديع أيضاً و الذي نري
فيه سيد الفيلا ، جالساً يتلقى طائرين من نوع الكركي و هما

*١- Rostovtzeff, M. " The Social & Economic History of the Roman Empire ",
(Oxford , 1957) , Vol.I , p. 528 , plate LXXIX .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

موضوعان على صينية ليقسدهما الرجل سواء كان مستأجراً
عنده ، أم كان خادماً له ^{١*}.

الدراسة التحليلية للقطعة:

يخيم على هذه القطعة من الفسيفساء بعض النقاط التي
ارتأيت أن أتبعها كل على حدة ، و ذلك نظراً لما تعكسه كل
نقطة منها من جوهر و موضوع مهم ، و تساعد أيضاً على
فهم جوانب الحياة المصورة في هذا العمل الشيق و المميز .

أولاً : الاحساس العام في القطعة . يخيم على المشاهد
المختلفة في هذا العمل الاحساس المحلي و ذوق اليوم آن ذاك دون
أدنى شك ^{٢*}، مما معناه أنها تعكس طبيعة تلك البلاد ،
فأثرت على الفنان و من هنا نجد صور البيئة بصدق و إخلاص ،
فنقل لنا الجو الريفي و الحياة الزراعية في احدي الضياع ، و هو
ما يثبت أن الفنان قلما يفلت من أثر البيئة التي ينبت فيها .
فجاءت مشاهد القطعة انعكاساً صادقاً ، و معبراً عن الذوق
المحلي و الحياة آن ذاك .

ثانياً : تحتوي هذه القطعة من قرطاجة على اشارات و لمحات
من أعمال الفصول المختلفة ، فتعرف بسهولة و يسر على فترات
و فصول السنة الأربعة ^{٣*} ، و كان كل ركن من أركان
القطعة الأربع يمثل فصلاً كاملاً من فصول العام ، كما كانت
تعكس أوجه غامضة للفصول و أشهر السنة ، و تصور أيضاً
بعض الحيوانات دون غيرها ، و أنواع أخرى معينة من
الفواكه التي تميز كل فصل عن الآخر ، و كأن الفنان الفسيفسائي

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

-١*

Ibid .

-٢*

Ibid , p. 84, 95 .

-٣*

هنا قد تأثر بأبيات الشعر*^١ الخاصة بالشاعر العظيم أوفيد*^٢.
ثالثاً : اعتمد الفنان على عنصر السيمتزية في هذه القطعة ،
 حيث قسمها إلى ثلاثة صفوف أفقية متساوية ، مما يحقق
 التوازن في النظر ، فما على اليمين يقابله منظر آخر على
 اليسار ، هذا بالإضافة إلى مركزية اللوحة أي أننا نجد نقطة
 أو بؤرة في المركز أو الوسط تدور حولها القطعة ، و تنبثق
 منها بقية المشاهد المحيطة و المتعلقة كلها بحياة الضيعة و صوور
 من أوجه أنشطتها المختلفة .

Ovid , Metamorphoses , (I . II.)

-١*

*٢- أوفيد : (٤٣ ق.م. - ١٧ م.) " Publius Ovidius Naso " ولد أوفيد عام ٤٣ ق.م. في بلدة
 خيلة هي سولمو : Sulmo ، و كان ينتمي إلى طبقة الفرسان ، و تلقى تعليمه في روما و أثينا و زار
 آسيا الصغرى و صقلية و قد تزوج أوفيد ثلاث مرات و كان على جانب كبير من الثراء ، و قد
 وقف وقته على الشعر و الحياة الاجتماعية و بالنسبة إلى مجموعة أشعاره ، فهي كالآتي :-

١- Amores شعر غزلي مقسم إلى خمسة كتب (١٦ ق.م.)

٢- Heroides خطابات متخيلة كتبها سيدات إلى أحبائهن .

٣- Ars Amatoris أي فن الحب في ثلاثة كتب ، حوالي عام ١ ميلادياً .

٤- Metamorphoses أي المسخ و هي عبارة عن خمسة عشر كتاباً في الأساطير .

٥- Fasti التقاويم ، و هو عبارة عن تقويم منظوم للأشهر الستة الأولى من السنة الرومانية و أمته
 حوالي عام ٨ م.

٦- Tristia أي رسائل الأحران إلى أصدقائه دفاعاً عن نفسه و التماساً لتخفيف الحكم .

٧- Epistulae ex Ponto رسائل من البحر الأسود .

٨- Halieutica عن أسماك البحر الأسود .

للمزيد راجع : - جورج سارتون ، تاريخ العلم ، ترجمة لفيف من العلماء ، (دار المعارف ١٩٧٨)
 جـ. (٦) ص. ١١٧-١٢١ .

- أوفيد ، فن الهوي ، ترجمه و قدم له ثروت عكاشة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩) ،
 ص. ٩- ٢١ .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. . p. 1084-6

-

و جدير بالذكر ، أن الفنان في محاولته تحقيق السيمتريّة ، فشل من ناحية أخرى ، في إيجاد تناسب بين الأشكال المصوّرة بعضها البعض ؛ فظهرت كل الشخصيات بحجم واحد ولم يراع هنا ما هو موجود في أمامية الصورة و ما هو في الخلفية بحيث يكون ما في الخلفية أصغر و أقل حجماً مما يظهر أمامنا مباشرة .

وأخيراً : تنقسم الأشخاص المصوّرة في القطعة إلى ثلاث فئات واضحة للعيان : (١) طبقة مالك الضيعة و زوجته ، (٢) طبقة المستأجرين ، (٣) طبقة الخدم .

(١) طبقة أصحاب الضيعة :

~~~~~

و هي الطبقة التي نراها ممثلة هنا في السيد يوليوس ، صاحب الضيعة ، و زوجته سيده الدار . و أول ما نلاحظه عليهما هو مظاهر الثراء و الرقي في التصوير . كذلك عنصر الراحة الذي يظهر جلياً على ممتلكتهما ، فقد صورا إما جالسين على كرسي فخيم ( السيد و زوجته ) أم واقفين في عظمة و دلال ( مثل وقفة السيدة في الركن الأيمن السفلي ، كذلك منظر السيد منتظماً جواده الجميل ) .

و بشكل عام نستشعر فيهما روح القوة و السيادة . فمنذ القرن الأول الميلادي و القرون التالية له\* ، تفاق أصحاب الضيعات و المنازل الكبيرة إلى أن يصوروا دقات حياتهم على أرضيات غرف الطعام : *triclinum* أو في حجرات استقبال : *oecus* ، فظهرت في هذه الأعمال مناظر من الحياة الريفية .

و نحن لا نرى المالك منهمكاً في إدارة ضيعته إنهماكاً تاماً ، و إنما نراه في أكثر الأحيان مشغولاً بصيد الأرانب ، و الغزلان ، و طيور الكراكي في وسط حقوله ، و مراعيه .

أما الأرض نفسها ، فيفلحها المستأجرون أو فلاحون رقيقى الحال . و أخيراً ، لهذا يتعب المالك نفسه و عنده المستأجر *colonus* ، و المزارع النشط : *agricola bonus* ، و الحصاد : *messor* ؟

\*١- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٣٩٧ .

## ٢) طبقة المستأجرين .

بالنسبة لطبقة المستأجرين ، فنرى في كل ركن من الأركان مستأجر *colonus* و معه زوجته . و تبرز هذه الفسيفساء أهمية الدور الذي لعبه هؤلاء المستأجرون في اقتصاديات الضيعة ، فحياة الدور كلها كانت تقوم على جهودهم و ما يقدمونه لصاحب الضيعة<sup>١\*</sup> . و بالنسبة إلى موضوع المستأجرين<sup>٢\*</sup> : *coloni* ، فقد لوحظ أنه منذ القرن الثاني الميلادي ، غلبت طريقة تأجير الأرض إليهم ، و كان عليهم أن يؤدوا إلى المالك نصيباً من محصول الأرض ، كذلك أن يعملوا لصالحه أياماً معدودات في ضيعته ، و أن يعيروه أيضاً ماشيتهم لمدة معلومة . و كان بعض هؤلاء المستأجرون مواطنون رومان<sup>٣\*</sup> ، و إن كان أكثرهم من سكان القطر الأصليين ، و كانوا يعيشون في قرى تقوم داخل حدود الضيعة على مقربة من المزرعة المركزية الكبرى ، أو في جوار الضيعة و لكن خارج حدودها<sup>٤\*</sup> .

فإذا عدنا إلى المشاهد المصورة في هذه القطعة الفسيفسائية ، فسوف نطالعنا في الأركان الأربعة منظر المستأجر - أو زوجته - و هو يقدم جزءاً من محصوله سواء كان ذلك المحصول كروماً ، أم زهوراً ، أم زيتوناً . هذا بالإضافة أيضاً إلى الماشية حتى ولو كانت مجرد عنزة صغيرة ، أو جدياً واحداً ، أو طائراً من طيور الكراكي . و يقدم المستأجر هذه الأشياء إلى السيد أو زوجته المثلين في القطعة .

\*١- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، صـ ٢٨٦ .

\*٢- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ١ ، صـ ٣٩٧ .

\*٣- نفسه .

\*٤- مع ملاحظة أن أجرة الأرض كانت تدفع إلى ملتزمي الضيعة ، و يعرفون باسم : *conductores* و كان هؤلاء الملتزمون يستأجرون في الوقت نفسه من الملاك تلك القطع التي لم توجر إلى المستأجرين *coloni* و يحتمل أن الملتزمين قد استخدموا الرقيق في فلاحه تلك الأراضي ، و من المؤكد أنهم استعانوا بالأجراء ، و بما يؤديه مستأجرو الضيعة من عمل قسري *operae* .

للمزيد راجع : رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ١ ، صـ ٣٩٧ .



وهي الطبقة التي نراها هنا متمثلة في هؤلاء الخدم الذين يحيطون بصاحب الضيعة ، وهو ممطياً جواده في رحلة الصيد . ومن الواضح أن مهمتهم هنا كانت تتلخص في مرافقة سيدهم في الرحلة ، وتوفير كافة المساعدات والخدمات من أجل جعل رحلته سهلة و موفقة ، فنري واحداً منهم يحمل الزاد والمؤن ، ويسير خلف سيده ليكون رهين اشارته إذا احتاج إلى جرعة ماء أو ثمرة يأكلها . وهناك خادمان آخرون يسيران أمام الجواد وهما الذان يقومان فعلاً بعملية الصيد نفسها ، فهذا هو واحداً منهم يحمل حربة لصيد بها ، بل أننا نري فعلاً الفريسة في الغابة . واعتقد أن هؤلاء الخدم الذين ظهروا مع السيد صاحب الضيعة ، على يمين ويسار جواده ، كانوا مختصين فقط بالخروج معه في رحلاته الخاصة بالصيد .

أما بالنسبة إلى المرأة التي تقدم القلادة لصاحبة الدار ، فقد سبق وأوضحت أنني لست من رأي رستونزف القائل أنها خادمة تقدم حلياً لسيدتها\*١- والله أعلم - .

خاتمة : منظر الأشخاص بشكل عام ؛ يتميز هؤلاء بالقامة المتوسطة الطول ، وإن كانوا يميلون إلى الشكل القصير بسبب الخطوط المستديرة التي تخيم عليهم . فإذا بدأنا بالوجه ، نجد مستديراً ، كذلك العيون ، وقد إلتف الشعر حول الوجه وكأنه خوذة أو قبعة تحيط باستدارة. أما الجسم ، فكما سبق الإشارة ، يبدو عليه القصر والسبب في ذلك هو خطوطه المستديرة والتي ساعدت على أن يميل إلى حد ما إلى الامتلاء دون السمنة . بالنسبة إلى النسوة ، نلاحظ الانسيابية في شكل أجسامهن ، في حين نري العضلات المفتولة على الرجال ، وبخاصة الخادم الذي يحمل الحربة من أجل عملية الصيد .

\*١- راجع ص. ٢٥٠ من هذا البحث

مأخذاً : شكل الملابس التي يرتديها الأشخاص المصورون في هذه القطعة ، و تتميز بالثراء و التنوع الواضح ، كل حسب مكانته و عمله . كما أنها تختلف باختلاف نوع القماش أيضاً :

(١) طبقة أصحاب الضيعة :

تتمثل هذه الطبقة في كل من صاحب الضيعة : السيد جوليوس ، و زوجته سيدة الدار .

فبالنسبة إلى السيد ، فنحن نراه في مشهدين ، مرة و هو راكباً فوق صهوة جواده ، و مرة أخرى في فصل الخريف ، جالساً على كرسي فخيم . و في كلا المشهدين يبدو أنه كان يرتدي عباءة لونها ييج فاتح ، و يبدو على منظره و هو جالس فوق الكرسي ، أنها كانت تتميز بالثنايا العديدة الفزيرة التي انسدت حتى غطت أقدامه ، بالإضافة إلى نعومة قمائشها . أما بالنسبة إلى ملابس التي يرتديها و هو فوق الحصان ، فيبدو أنه كان يرتدي هنا رداءً و فوقه ما يشبه الكاب ، و نتمتع في وجهة النظر هذه على منظر الرداء نفسه بمخاصة عند الأكشاف حيث نجد استدارة واضحة تحيط بالصدر ، و لعلها كانت ملابس الصيد المعتادة . و من ناحية أخرى ، نجد سيدة الدار و قد ظهرت هي أيضاً في مشهدين ؛ الأول منهما و هي تجلس في مكان ما وسط بين فصلي الصيف و الشتاء في القسم العلوي ، و الثاني و هي واقفة ضمن منظر فصل الربيع و قد استندت على دعامة متوسطة الارتفاع ، و ذلك في القسم الثالث السفلي .

ففي المشهد الأول ، نراها بصورة مبهمّة بعض الشيء حيث كانت تجلس فوق محفة و تشمر بالحر مما جعلها تستخدم مروحة صغيرة ، و كانت ترتدي ثوباً عاري الأكشاف لونه ييج فاتح و له أكمام طويلة . و لعل ما يثير الدهشة في نفس المشاهد ، هو كون فستانها شفاف ، يكشف عن مفاتن صدرها بوضوح و دونما خجل أو تسرّ ، و ربما كان ذلك سمةً تميز فساتين عليه القوم ، و لعله كان من قماش الكتان الخفيف .

فهذا هو ما سوف نراه مرة أخرى في المشهد الثاني لها وهي واقفة بين أزهار الربيع و الورد البديع .  
 فإذا تناولنا منظرها هنا ، فسوف نلاحظ مرة ثانية ثوبها الشفاف الذي يكشف عن مفاتن جسدها أكثر مما يستر ، و يتميز باللون البيج الفاتح . و على ما يبدو فالفساتان طويل يصل إلى الأرض و له أكمام طويلة يزينها عند الرسغ شريطاً زخرفياً بني اللون ، أو لعلها كانت حلياً ، و أساور ترتديها سيدة الدار في كل يد . كما نجد فتحة مستديرة للرقبة و يزين جيدها عقداً جميلاً . و قد وقفت السيدة في دلال و كبرياء في آن واحد ؛ حيث يبدو عليها الدلال و الغنج من خلال هذه الوقفة و هي تستند على دعامة لا يزيد ارتفاعها عن المتر أو المتر و ربع ، و قد وضعت قنماً أمام الأخرى .

و من ناحية أخرى يبدو عليها أيضاً الكبرياء و ذلك من خلال وقتتها و هي تستقبل الهدايا المختلفة من المستأجرين و زوجاتهم .  
 و قد زينت السيدة شعرها المعقوف إلى الوراء خلف رقبتها ، حيث وضعت عليه تاجاً : *diadem , corona* فظهر جميلاً و وقوراً .  
 (٢) طبقة المستأجرين :

هي الطبقة التي نراها بكثرة في هذه القطعة . فنجد مجموعة من المستأجرين الرجال و معهم زوجاتهم تساعدهم في أمور معيشتهم . فبالنسبة إلى المستأجرين الرجال ، نجدهم يرتدون زياً واحداً تقريباً ، حيث نراهم يضعون ثوباً قصيراً لا يكاد يصل إلى ركبهم ، و لونه بني فاتح يميل إلى البيج .  
 و للأسف لا يوجد سوى اثنين فقط من المستأجرين الذين تظهر ملابسهم واضحة في القطعة . الأول منهما هو المستأجر المصور في فصل الشتاء ، لذلك فسوف نلاحظ تأثير الجو البارد عليه ، فقد وضع فوق ملابسه كاباً يدفئه من برد الشتاء القارس . و زيه في الأصل قصيراً يكشف عن سيقانه القوية ، و له أكماماً قصيرة أيضاً ، و قد ارتدي فوقه الكاب كما سبق القول .

هذا الكاب الذي عقده أمام عنقه ، كان يتطاير من خلفه بفعل الرياح القوية ، وقد اضفى عليه فخامة و عظمة .  
أما بالنسبة إلى ما يرتديه في قدميه ، فيبدو أنه كان يتنعل صندلاً أو حذاءً بسيطاً .

المستأجر الثاني هو ذلك الذي نراه في فصل الخريف حاملاً سلة عنب فوق رأسه ويمسك بأرنبي صغير فبي يده الأخرى .  
ونرى ملابس هذا المستأجر واضحة أمامنها ، حيث نراه يرتدي الثوب البيج القصير وله فتحة واسعة للصدر بشكل ٧ مع حزام يلتف أسفل الخصر ببوصات ، ولعل الرداء من قماش الكتان .  
أما بالنسبة إلى زوجات المستأجرين ، فهن يرتدين زيّاً له مودياً موحداً ، وهو عبارة عن فستان بيج طويل يصل إلى الأرض مع صدر مربع الشكل و شريطين عريضين يمتدان من عند الكتفين مروراً بالوسط لينسدلاً بعد ذلك بطول الفستان . وهذا هو ما شاهدناه على زوجة المستأجر في فصل الشتاء ، ثم على تلك المرأة المصورة في فصل الربيع وهي تقدم قلادة إلى سيدة الدار .

وهذه المرأة الأخيرة يلفت انتباهنا فيها شعرها الأشقر الجميل الذي يصل إلى أكتافها مع قصة على الجبهة .

٣٣ طبقة الخدم :

~~~~~

نصل الآن إلى الطبقة الثالثة و الأخيرة في هذه القطعة و هي طبقة الخدم ، حيث نجد في ملابسهم اختلافاً واضحاً ومميزاً عن الطبقات الأخرى . الخادم الأول الذي نراه بوضوح ، يرتدي ثوباً بني اللون يغطي به عورته فقط ، و يظهر من تحته ما يشبه اللباس ذو اللون الأبيض ، بينما ترك صدره عارياً ، و تضح عليه ملامح الخشونة و الصلابة ، من خلال الصدر العاري و العضلات المقتولة . و نلاحظ أيضاً شعره المجمد الذي يلتف حول رأسه بطريقة تزيد خشونة ، و تدلل على طبقته .

أما حذاءه ، فهو عبارة عن جزمة " بوت " ، أي حذاء ضوياً
أسود اللون يصل إلى ركبتيه ، ولعل السبب في ذلك هو
العمل الشاق والرعر الذي يقوم به الخدم ، ومن هنا لزم أن
يرتدوا ما يحميهم سيقانهم .

و نفس هذا الحذاء هو ما رأيناه على الخادم الآخر ، في
الصف الأوسط أيضاً ، وكان هذا الأخير هو حامل الزاد ، و يرتدي
نفس الحذاء السالف الذكر ، مع ثوب مختلف ليس من
حيث طوله القصير ، وإنما من خلال لونه الأبيض ، وكذلك
موديله . فهذا الثوب الأخير عبارة عن ثوب من قماش
الكتان له رقبة مسددة بسيطة ، وأكمام طويلة تصل إلى الرسغين .
مع حزام أسفل الخصر بقليل . و يتميز هذا الثوب الأخير بروح
التواضع والبساطة ، و يدل على فقر صاحبه وتواضع مكانته .

و قبل أن نتطرق إلى أمر جديد ، لزم التنويه إلى أن الغلامين
المصورين يلتقطون الزيتون في فصل الشتاء ، كانت ملابسهم
متواضعة و يبدو أنها كانت مثل ملابس المستأجرين ، ولكن لونها
كان أبيضاً و كانت من قماش الكتان - والله أعلم - .

سابعاً : الحيوانات المختلفة التي رأيناها في أجزاء القطعة .

(١) حيوان الكلب : و يبدو أنه كان يلعب دوراً كبيراً في
حياة أهل الضياع آن ذاك سواء بالنسبة إلى عملية القوم ؛
فقد رأينا الكلب المدلل يظهر مع سيده الدار .

ثم رأيناه مرة ثانية مع المستأجر في فصل الصيف يحرس له
أغنامه و قطيعه . و أخيراً ، رأيناه مرة ثالثة في رحلة
الصيد التي يقوم بها صاحب الضيعة ، فظهر مع الخادم
ذي الخبرة و كان عددهم حوالي ثلاثة و هم يجوبون بأنوفهم
الأرض بحثاً عن أي أثر للفريسة .

(٢) الحصان : و قد رأيناه مع صاحب الدار ، و كان يستخدم
في رحلة الصيد ، و قد بدا هنا أبيض اللون مزركشاً ، و تظهر
عليه الحركة الرشيقة و كأنه يتراقص على أنغام موسيقى لصبيحة .

فالملاحظ على مظهره هنا أنه يتهدل برقة ، و كسأنه ليس مشغولاً مع سيده في رحلة الصيد .

(٣) حيوانات المزرعة : عديدة هي حيوانات المزرعة التي رأيناها بالقطعة . فبالنسبة إلى الطيور ؛ فقد ظهرت منها مجموعة كبيرة و متنوعة سواء الديك ، أم البط ، أم الدجاج ، أم الكناكيت ، كل ذلك يؤكد كيف كان السكان يحققون الاكتفاء الذاتي من الطيور كي توفي احتياجاتهم .

أما بالنسبة إلى الماعز و الأغنام ، فقد شاهدناها و هي تبرعى حول المستأجر الخاص بفصل الصيف ، و تظهر عنزة صغيرة بوضوح مع زوجته التي تحملها لتقدمها كهدية . بالإضافة إلى عنزة أخرى تقترب من شجرة .

(٤) الأرنب : تعددت الأغراض التي احتاج فيها الإنسان إلى الأرنب . فقد رأيناه مرة كفريسة يسعى المالك و أتباعه و كلابه ورائها لصيدها ، و تارة أخرى كهدية يقدمها أحد المستأجرين إلى سيد الضيعة ربما لتزين مائدته في ذلك اليوم .

(٥) الأسماك : إن وضع الأسماك أمام زوجة صاحب الضيعة كهدية . هو أمر بالغ الأهمية و له مدلولات هامة ، فهذا معناه أنهم في هذه الضيعة قرييون من البحر - لممارسة عملية الصيد - أو على الأقل يصطادون الأسماك من جدول مائي قريب .

ثالثاً : عنصر الطبيعة الجميلة ، و التي تتضح مظاهرها من خلال تنوع الأشجار المصورة ؛ فرأينا أشجار الفاكهة المثمرة مثل الكروم ، ثم أشجار الزيتون ، و شاهدنا أيضاً الأزهار الجميلة و الورد المصاحبة لفصل الربيع . و من الأشياء الجديرة بالذكر ، توجد النخلة التي ظهرت على استحياء من خلف مبنى الضيعة الكبيرة ، فلو تكن أشجار النخيل* منتشرة و مألوفة بكثرة في هذه الولاية ، مثل أشجار الزيتون مثلاً و التي كانت بمثابة عنواناً لأفريقيا البروقصالية .

* ١- للمزيد راجع : المنجي التيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٨

وقد كان لهذا الأخصر المستخدم في الأشجار وعناصر نصيبه
المختلفة أثره في إتاحة حوضاً من حياة في هذه القطعة .
وهكذا شاهدنا متوجحات المزرعة الأساسية خلال لفصول "أربعة"

في قطعة فسيفساء ضيقة بوليس^{١*}، تنضج ههنا من
الوجهة الاقتصادية ، و ذلك لأنها تربية كيف كان حال بالنسبة
إلى الزراعة في تلك الضياع الكبيرة ، حيث لم تكن
بأية حال في تفهقر أو اضمحلال .

وبينما ترك إنتاج الخبواب إلى المستأجرين : *coloni* ، نجد أنه قد
تركزت فروع الزراعة الأكثر ربحاً وتقدماً حول المنزل الذي
يحتل وسط الضيعة - إنتاج البيض و زيت الزيتون - و تربية
الماشية و الدواجن ، و من المحتمل أيضاً زراعة الفواكه و الخضروات .
وفي الأزمنة الأولى ، كان ملاك الضياع يقضون المدن ، أما بعد
ذلك فبين من الصور أنهم كانوا يسكنون في ضياعهم و يعيشون
عيشة السادة الحقيقيين في الريف ، يصيدون ، و يتسرفون على
أعمال الزراعة و يقومون بمساجب أحماية نحو المستأجرين .
فيقرأون ، و يستضيفون العلماء و الفلاسفة ، و علماء فقه اللغة .
و نستطيع أن نلخص في كلمات بسيطة و مبصرة أن عمل ممالك
الضيعة (من خلال ملاحظتنا لعناصرها المختلفة المصورة أمامنا)
كان عبارة عن تسليم ما يدفعه المستأجرون و أكثره دفعات عينية .

و أخيراً ، فإن هذه القطعة معبورة و أصلية تعكس حياة
فترات مختلفة في فترة معينة ، فهي ليست مجرد قطعة
فسيفساء كان الغرض منها هو الزخرفة ، و لكنها تحولت مع
الوقت إلى عمل ينبض بالحياة في زمن محدد .

*١- للمزيد راجع : المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص . ١٢٥ .

*٢- رستوفتوف . د . ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، الفصل ١٢ ، هامش ٦ . ص . ٨٥٦ .

و فسي ظل هذه الظروف كان لا بد أن تتفاضى عن
 بعض النقاط الفنية مثل عدم مراعاة الفنان لعامل المنظور
 فظهرت كل الموضوعات المصورة بحجم واحد دون الاهتمام بالمرجوع
 في الخلفية ، ولكن يتففع له تلك الصورة الدقيقة التي
 حاول أن يقدمها لنا عن حياة الضيعة بكل جوانبها سواء في
 ذلك ، المالك ، أم المستاجر ، أم الخدم ، ولم ينسَ في كل ذلك المرأة
 نصف المجتمع .

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء طبرقة :

هي عبارة عن ثلاث شرائح فسيفسائية كانت توضح قاعة ذات ثلاث حنيات ، وهذه القطع محفوظة بمتحف باردو تحت أرقام : A 25 - A 26 - A 27 وتؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع الميلادي^{١*} .

القطعة الأولى A 25 تعكس مسكن أحد كبار المزارعين وحديقته .

القطعة الثانية A 26 تصور غزالة صوف تحرس قطعاً وهي جالسة على مقربة من مبنى الأسطبل .

القطعة الثالثة A 27 تصور جرناً ومخازن وغرف وسط أشجار الكروم والزيتون .

وتعتبر هذه القطع خير مثال على المنازل الريفية التي كانت منتشرة في منطقة شمال إفريقيا في لقرون الأولى الميلادية^{٢*} .

وقد كانت هذه المنازل والدور الريفية موجودة بطول الساحل المطل على البحر المتوسط^{٣*} .

وقد عثر على هذه القطع الفسيفسائية^{٤*} في أطلال تريفوليوم *trifolium*^{٥*} وكونت جزءاً من دار كبيرة متفرقة بالقرب من مدينة طبرقة^{٦*} .

١* - المنجي التيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ لوحة ٩ .

٢* - Ward-Perkins . J. . op.cit , p. 237,246,249 , plate 291

٣* - راجع نفس هذا الفصل ص. ٢٤١ .

٤* - رستوفتوف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٣٠ ، لوحة ٦٣ .

٥* - كلمة تريفوليوم هي كلمة لاتينية *trifolium* يعتقد رستوفتوف أنها قد تكون غرفة طعام كبيرة ، أما معنى الكلمة بالقاموس اللاتيني فتقول أنها بمعنى " ربة الرسيم " = *shamrock* .

راجع : Wilson . Alastair , " Latin Dictionary " , (Great Britain . 1st.ed.,1965 . 8th impression . 1986) . p. 122 " *trifolium* "

٦* - طبرقة : هي عبارة عن مدينة تونسية تقع في شمال غرب تونس على ساحل البحر المتوسط

و سوف نستعرض هذه القطع الفسيفسائية كل واحدة منها على حدة وإن كانت في الجمل العام تعتبر مثالاً واحداً عن الحياة الريفية في إفريقيا القنصلية ، و عن الضياع و الدور و ما يرتبط بها من أنشطة مختلفة .

و من هنا كان منظر هذه الدار المصورة ليس بالأمير المستغرب ، فقد كانت المساكن تظهر دائماً في شكل حصون متينة وسط حدائق كبيرة محاطة ببعض البناءات الأخرى كالاصطبل ، و بيت خزن المؤونة ، و هو ما سوف نراه من خلال هذه الأمثلة الثلاثة اللاحقة *1 .

[أ] مسكن أحد كبار المزارعين :

يعكس هذا المثال منظرًا لمسكن أحد كبار المزارعين وسط حديقة غناء جميلة ، مليئة بالطيور المختلفة و الأشجار المثمرة . [صورة ٢٥] و يؤرخ هذا المثال بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع الميلادي ، و هو محفوظ بمتحف باردو تحت رقم A 25 *1 .

الوصف التفصيلي للقطعة :

تصور هذه القطعة الفسيفسائية مسكن أحد كبار المزارعين ، و قد اعتمد الفنان على مركزية العمل ، بمعنى أنه قد وضع الدار عصب الحياة هنا في وسط القطعة ، ثم أحاطها بالأشجار البديعة ، و الأزهار الجميلة ، و النباتات الخضراء ، و لم ينسَ في ذلك عنصر الطيور ذات الألوان الزاهية التي أضافت رونقاً و حيوية على المنظر .

*1 - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢

*2 - نفسه ، ص. ١٢٦ لوحة ٩ .

وقد كان هذا المثال الذي أمامنا هو الذي يزين الحنية أو "الورقة" الوسطى في مبنى التريفوليوم ، وهو يبين الجزء المخصص للسكنى من خلال دار كبيرة أحيطت بمتنزه متصرف ، و حدائق زهور : παράδεισος مملوئة بطيور : ὄρνις مختلفة سواء كانت متوحشة ، أم مستأنسة ^{١*}.

نبدأ بالعنصر الأهم هنا ، ألا وهو الدار نفسها ، فهي عبارة عن حصن حصين ، وتتكون - كما نرى من خلال صورة - من أكثر من طابق . و يسيطر عليها عنصر السيمتريّة الواضح من وجود برج في كل جانب .

فإذا بدأنا أولاً بالمدخل ، نجد مدخلا كبيرا له سقف مستدير وللمدخل باب مكون من ضلفتين ، و يزين هذا المدخل زخارف بيضاء تبدأ من الأرض حتي تصل على الجانب الثاني على الأرض أيضاً . ولعلها كانت طريقة في رص أحجار بيضاء لتضفي على الباب القوي المستدير قوة و جمالا في نفس الوقت . و من خلال هذا المدخل ، يمر الزائر على الطابق الأرضي ، و الذي نراه أمامنا يحتوي على خمس نوافذ مربعة الشكل و لها هي أيضاً ضلفتان من الزجاج .

و أغلب الظن أن كل نافذة من هؤلاء الخمسة ، كانت تخص حجرة واحدة ، و ربما كانت مثل حجرات منزل السيد يوليوس التي كانت تستخدم في أغراض النوم ^{٢*}.

و على الجانب الثاني من هذا الصف من النوافذ ، نجد ما يشبه الكوخ أو الكشك الصغير ، و نراه له باب مستطيل كبير ، و يعلوه على مسافة صغيرة ثلاث فتحات صغيرة ، لعلها كانت تستخدم للتهوية ، و إنارة المكان ؛ و ربما كان هذا الكوخ يستخدم في تخزين بعض منتجات المزرعة .

^{١*} - رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٣٠ .

^{٢*} - راجع المثال السابق " فسيفساء ضيعة يوليوس " .

و بالنسبة لهذا الكشك الصغير ، فله أهمية عظمى - من وجهة نظري - إذ أن ما يلفت إنتباهنا إليه هو ليس مقعر سقفه الجمالوني الشكل ، وإنما كسونه مغطى بسقف عبدة عن شققات من الفخار و ذلك لأننا نرى هذه القطع و الشققات ذات لون ضوي مميز .

و ما نستشفه هنا ، هو أنهم في ذلك الوقت كانوا يعرفون طريقة تغطية الأسطح و الأسقف بالشققات الفخارية نظراً لما عرف عنهم من تحمل لسقوط المياه و بخاصة مياه الأمطار ، و كونها تمنع تسرب المياه ، و هذا أيضاً دليل على خسوفهم على ما يوضع في هذا الكشك ، و رغبتهم في المحافظة عليه من أي سوء ، أو عوامل قد تصيبه بالتلف .

فإذا ما تركنا هذا الجزء الأمامي كله ، نصل إلى الريحين الخلفيين . و أغلب الظن ، أنه يوجد بينهما فناءً واسعاً و عريضاً تطل عليه تلك الباكيات أو الرواق الذي نراه في مواجهتنا ، و يربط بين هذين الريحين .

فبالنسبة إلى الفناء ، فكان هو صحن الدار و يساعد على دخول الضوء إلى أطراف المنزل المختلفة . و نرى هنا تلك العقود التي تطل عليه ، و لعلها تقع أمام مجموعة أخرى من الحجرات . أما الريحان ، فهما متشابهان في الشكل و الطراز ، و وجود واحد على اليمين ، و آخر على اليسار ، كان رغبة من الفنان في الحفاظ على السيمتري في اللوحة .

و كل برج منهما يغطيه سقف مختلف عن السقف الساند الذكر ، الذي يغطي الكشك ، فالسقف هنا في الريحين يأخذ شكلاً مخروطياً و له سن مدب ، و يغطيه أيضاً شققات . إلا أنها لونها بييج فاتح مما يبين أنهم ربما كانت من مادة أخرى غير الفخار ، كما أن لكل برج باب مستطيل يعبره نافذتان مربعتان ، بالإضافة إلى نافذتين أخرتين في الجوانب و هو سقف مستدير ، عقدي الشكل .

وإذا ما تركنا هذه الدار والتي تشبه لقلعة حصينة بروجيهـ المرتفعين ، نصل إلى ذلك المتنزه جميل ، و سنك حديقة الزهرة παράδεισος المليئة ببنديع الطيور والأشجار لثمرة^{١*}.

أولاً الأشجار المصورة ، عبارة عن ثلاث شجرات كبيرة غنية بالأوراق الخضراء البديعة والأغصان الوارفة . وقد وزعت هذه الشجرات الثلاثة ، بحيث نجد واحدة على يمين الدار ، و أخرى على يسارها ، بينما الثالثة و الأخيرة تقع خلف الدار ، و مع ذلك فنراها بوضوح و هي بنفس حجم الاثنتين الأخريتين دون اختلاف ، و ذلك لأن الفسيفسائي لم يهتم بمراعاة عامل الخلفية و النسب بحيث يكون ما بالخلفية أصغر حجماً مما هو موجود في أمامية العمل . و يبدو أن اثنتين من هذه الأشجار من نوع واحد إذ أن أوراقها متشابهة إلى حد كبير و هما الشجرة الموجودة خلف الدار ، و تلك التي نراها على اليسار .

أما الشجرة التي على اليمين فهي مختلفة في شكل أوراقها ، و بالنسبة إلى النباتات و الأزهار المنتشرة في القضة حول الدار ، فهي جميلة و ذات ألوان نضرة ، يغلب عليها اللون البرتقالي و الأخضر بدرجاته .

فإذا نظرنا الآن إلى الطيور ، فسوف نلاحظ أن الفنان اعتمد عند تصويرها على عوامل السيمتزية بشكل جاد و أساسي ؛ بمعنى أنه لا يظهر طائر على اليمين ، إلا و لابد أن يقابله آخر على اليسار ، و من هنا يحفظ التوازن في اللوحة الفسيفسائية ، ففي الشريط السفلي ، و أقصد به جزء من الحديقة أمام الدار ، نرى فيه أوزة cygnus بيضاء اللون ، واحدة على اليمين و الثانية على اليسار ، و يجوزها بطء anas من كل جانب .

*١- رستوفتسوف د. ، المرجع السابق ، جـ ٢ . ص ٢٣٠

أما بجوار الشجرة اليمنى و الأخرى السفلى ، فنجد أسفل كل من
منهما طائران أحدهما يبدو أنه اهدهد أو نعلله صائر القبية :
alauda ، و الآخر لعلها فرخة : *gallina* أو حمامة .

و يبدو على هذين الطائرين ، أن لكلٍ منهما أجنحة جميلة ذات
ريش ألوانه بدیعة . أما على الشجرة الثالثة و الأخيرة ، الموجودة
خلف الدار ، فقد حط عليها طائران صغيران : *avis* .

و قياساً على شهرة تلك المنطقة و أقصد بها إفريقيا القنصلية
(تونس) ، بزراعة الزيتون و بالنظر إلى منظر الأشجار نفسها
المصورة ، فإنني أعتقد أن هذه الأشجار الموجودة هنا هي
أشجار الزيتون .

و بصفة عامة تتضح براعة الفنان في تصويره لهذه
الطيور المختلفة الأشكال و الأنواع . و قد استخدم ألوان
متعددة لريش و أجنحة هذه الطيور مما جعلها تضيف الحيوية
و الجمال على المنظر .

و أخيراً ، فهذه القطعة البسيطة تعكس حياة يبدو أنها
كانت حياة ريفية في ضيعة كبيرة ، و كانت تتميز بالهدوء
و الألفة و هو ما نستشعره من خلال كل جزء في القطعة .

و على الرغم من نقاط الجمال و براعة الألوان التي تحتسب
للفنان ، فإن ذلك لا يشفع له في أنه لم ينجح في تحقيق
عامل المنظور ، فظهرت كل الأشياء بحجم واحد يتساوى في
ذلك حجم البطة مع حجم الكشك أو أحد الأبراج ، دون مراعاة
لما هو موجود في الأمام أو في الخلفية

[ب] فسيفساء غزالة الصوف :

هذه القطعة من الفسيفساء محفوظة بمتحف بياردو تحت رقم : A 26 ، وتؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع ميلادياً*^١. وقد كانت هذه القطعة ضمن القطع لفسيفسائية الأربع التي عثر عليها في أطلال التيفوليوم بالقرب من طبرقة . وعلى الرغم من كون القطعة قد خُص بها بعض الضرر واختفى منها جزء لا يستهان به ، إلا أنها مع ذلك لها أهميتها الملحوظة . [صورة ٦٦]

الوصف التفصيلي للقطعة :

تصور هذه القطعة غزالة صوف تحرس قطيعاً ، ونرى أيضاً زراعة دوالي الكروم بين أشجار الزيتون^{٢٣} . ولعل موسم قطف العنب لم يكن قد حان بعد ؛ وهذا هو السبب في كوننا لم نر أي أثر لجامعي ثمار الكروم من على الأشجار . وبصفة عامة ، نشاهد في مقدمة هذه القطعة الفسيفسائية ، هذه المرأة والتي تغزل الصوف ، وهي تجلس لتحرس قطيعاً من الخرفان ، وفي اللوحة نجد بناءات المزرعة المختلفة من اصطبلات ومخازن ، بالإضافة إلى منظر زياتين وحدائق الكروم الموجودة في أقصى الصورة^{٢٤} . وهذه الصورة ، هي إحدى القطع الجانبية التي زينت حنايا التيفوليوم^{٢٥} .

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ ، اللوحة رقم ١١ موجودة في ص. ٣٧ .

*٢- نفسه ، ص. ٣٦ .

*٣- نفسه ، ص. ١٢٦ .

*٤- رستوفتزنف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٣٠ لوحة ٦٣ (ج) .

ومن خلال هذا العمل الذي يصور مباني المزرعة ، نري اسخيلاً كبيراً ، وفخماً بني وسط أشجار الزيتون *Olea* والكروم*^١ . *vms* ، وفي الخلف تظهر تلال بها ضيور الحجل . أما في الجزء الأمامي ، فكما سبقت الإشارة ، تجلس راعية تحت شجرة من الحور ، تغزل و تحرس غنماً ترعى وسط الأشجار ؛ و بالقرب من الاسطبل يقفز حصاناً جميلاً *equus* . كانت هذه نظرة شاملة على مكونات القطعة بشكل عام . فإذا حاولنا الآن أن نتبع كل نقطة على حدة و بشيء من التأني ، فسوف نجد أن هناك خمس نقاط رئيسية تبرز في هذه اللوحة الفسيفسائية .

أولاً ، راعية الغنم :-

تعتبر راعية الغنم هي البطل الرئيسي و المحور الذي يدور حوله جزءاً كبيراً من الأحداث التي تجري في القطعة . و منظر هذه الراعية الجالسة تحت شجرة صنوبر تغزل الصوف و حولها بعض الأغنام و الدواجن ، ليس بالأمر المستغرب ، فكثيراً ما صور لنا الفن لوحات تمثل راعياً للغنم يجلس عند شجرة ، ينفخ في نايه ، و يجانبه كلبه ليساعده في حراسة قطيع الغنم و الماعز*^٢ .

و بالنسبة لهذه الراعية ، نجد أنها تقوم بدورين ، أو بعملين في آن واحد ؛ الدور الأول تسرع الغنم *caper* و الخراف : *rostrum* ، فقد رأينا حولها خرفان و هي ترعى بحرية و دونما خوف أو قيد . و من خلال الأجزاء المتبقية من القطعة ، نري الخراف و الغنم و قد كان لها وبر بني فاتح يميل إلى الذهبي . كذلك ظهرت بعض الدواجن *gallina* و هي تلتقط طعامها من الأرض حول مجلس الراعية .

*١- رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠ .

*٢- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٢ .

أما الدور الثاني لها ، فهو غزل الصوف *lana* ، وهو في حقيقة الأمر دوراً لا ينفصل كثيراً عن عملية رعي الغنم . فالصوف الذي تغزله يأتي إليها في الأصل من وبر هذه الأغنام التي تقوم على رعايتها وتعهدها بالعناية . فهذه الرعيّة تأتي بالغنم وتقوم بقص شعرها ، أو بمعنى آخر مبسط تخلق له فروته ، ثم تعمل على تنقيتها من الشوائب والقاذورات ، وتأتي بالمغزل وتبرم عليه قطع للصوف الصغيرة برماً جيداً وعلى مسافات غاية في الضيق ، فتظل يد تبرم ، واليد الأخرى تلف المغزل حتى يتكون لها في النهاية خيط طويل ، تستطيع أن تعمل منه بعد ذلك ما تريده من ثياب أو شال .

وهذه الرعيّة التي تستل بتسجيرة الصنوبر أو لعلها شجرة حور كما يقول رستوفتزن^{١*} ، نراها ترتدي فستاناً طويلاً يصل إلى الأرض ويغطي أقدامها ، وله لون بني مائل إلى البرتقالي ويزينه خطان ، أو شريطان طوليان يبدآن من عند الأكفاف ويستمران حتى يصلان إلى أقدامها . وقد صففت شعرها بحيث أنسدل على رقبتها من الخلف .

ثانياً : ماهية المبنى :-

يحتل وسط القطعة بناءً كبيراً ، يبدو أنه عبارة عن اسطبل للخيول ، ومخازن . وهذا الاسطبل يتميز بالحجم الكبير الفخم ، و مما نراه نستطيع القول أنه عبارة عن مبنى مستطيل الشكل ، له برجان في ركنين من أركانه الأربعة . وكل برج منهما مربع وبه نوافذ *fenestra* وباب للدخول إلى داخل البرج ، ولعلها كانت تستخدم في أغراض التخزين . أما عند الجانب الأيمن أماننا ، فنرى مدخلاً مستطيلاً كبير الحجم ، يبدو أنه كان يمثل المدخل الرئيسي وعلوه عقماً

١* - رستوفتزن م . ، المرجع السابق ، جـ . ٢ ، ص . ٢٣٠ .

كبيراً بتوسط عقدين أقل حجماً .

و على يسار هذا المدخل ، نجد مسلماً أو درجاً يؤدي إلى الطابق العلوي ، و هذا السلم يلفت نظرنا إليه ضيقه الواضح و هو من ناحية اليمين يستند على حائط المدخل المسطيل الكبير . أما في الجانب الموجود أمامنا مباشرة ، نجد اسطوانة الخيول بفتحاته العديدة و التي تستخدم كبواكي للتحيل كلي على حدة . و يزين شكلها منظر العقد arch و تتركز العقود على أعمدة من الحجر الأبيض مما أضفى عليها شكلاً جميلاً . و هذه العقود تؤكد لنا أننا هنا نتعاشق فعلاً مع مبنى و معمار من العصر الروماني .

ثالثاً ، الحصان ، -

نصل الآن إلى منظر اخصان ، و نجده يتميز بالفحولة ، و أجسه القوي الضخم ، ذو اللون البني الداكن مما يزيد من قوة و ضخامة شكله . و الخواد equus يبدو عليه مظاهر الحركة الواضحة من خلال قوائمه المتباعدة و يبدو وكأنه يسير بتمخطر على أنغام موسيقى الطبيعة ، مما جعله يتهدل و يتراقص معه ذيله ذو الشعر الأسود الطويل المسترسل .

و هذا الحصان يظهر وحيلاً و كأنه يقول للمشاهد أن الفارس الذي يستطيع أن يمتطيه ، لم يخلق بعد ، لذلك فقد ظل جواداً أصيلاً لم تروحه يد إنسان .

رابعاً ، الأشجار ، -

زحرت القطعة بمنظر أشجار الزيتون ذات الأوراق الخضراء الجميلة ، و الأفرع المحملة بالثمار . فعند كل جانب من جوانب مبنى الاسطبل ، نجده شجرة متصبة و ذلك عودة إلى هيمنة نظام السيمرية في القطعة .

أما زراعة الكروم ، فمن خلال الأجزاء المتبقية من هذه الفسيفساء ، نجد خلف المبنى تكعيبات الكروم التي زرعت على مسافات متباعدة و متساوية فيما بينها ، مما يدل على

تمكنهم أن ذاك من هذه الزراعات وأنهم قد وصلوا فيها إلى
نقدم ملحوظ ، وفهم كامل ، وعي تام بهذه الزراعة .

خامساً ، التلال الخلفية وطيور الجبل -

نصل الآن إلى الجزء الخلفي من القطعة ، وهو يتأخذ
شكلاً مستديراً ونراه زاخراً بمنظر تلال جبلية ذات لون
بيج وهو اللون الطبيعي للرمال . ويقف على هذه التلال
مجموعة من طيور الجبل : *perdix* الشهيرة .

وهذا الطائر ، طائر الجبل هو كما نراه أيضاً في اللوحة
عبارة عن طائر صغير يشبه الحمام وله سيقان قصيرة وريش
جميل ، وقد ظهرت هنا أربعة طيور من طيور الجبل ، وقد
انتشرت فوق التلال تحت عن قوتها فتلقط ما تستطيع أن
تأكله بمنقارها . وعلى مسافات متباعدة فوق هذه التلال
بحد نباتات صحراوية قصيرة وبسيطة .

وأخيراً ، لقد كان هذا المجال هو عمل يعكس نشاط
الضياح الكبرى في منطقة إفريقية القنصلية ، وبخاصة زراعة
أشجار الزيتون والكروم ، هذا بالإضافة إلى ما تصوره
لقطعة أيضاً من تربية الخيول وعي الأغنام .

و جدير بالذكر أن الراعية التي ظهرت وهي تجلس تحت شجرة
كانت تعتبر بحق بطلاً في هذه القطعة وكان من الممكن
أن تقتصر عليها وحدها اللوحة ، وذلك لما تعكسه من نراء في
الموضوع ومن نشاط توضحه لنا ، سواء في ذلك رعي الغنم ،

ثم غزل الصوف ، و كلاهما مهتان ترتبطان ببعضهما البعض
ونذكرنا هذه القطعة بكتابات ثيوكرت عن رعاة الغنم^١ .

Gow , A.S.F. , Theocritus , (Cambridge , 1950) , Vol. I , p. 30-31.

--١٤--

فيحدث الراعي في القصيدة عن أغنامه وهي ترعى في التلال :

"...ταὶ δὲ μοὶ αἴγες βοσκόνται κατ' ὄρος ; ..."

[ج] فسيفساء إنتاج النبيذ و زيت الزيتون :

تعتبر هذه القطعة من الفسيفساء ، ثالث قطعة تتناوبها بالدراسة ضمن القطع الفسيفسائية الأربع التي عثر عليها في أطلال التريفوليوم . وهي محفوظة بمتحف باردو تحت رقم : A 27 ، وتؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع ميلادياً^{١*} . وبصورة سريعة ، كانت هذه القطعة من الفسيفساء تمثل جرنّاً كبيراً و مخزاناً ، هذا بالإضافة إلى غرف يحتمل أنها كانت تستخدم في عصر الزيتون و استخراج النبيذ^{٢*} . [صورة ٦١٢]

و يحيط بكل هذه المباني أشجار الزيتون و الكروم . وفي الجزء الأمامي من اللوحة ، يوجد فناء للدجاج ، و به بعض الأشجار ، و اثنين من المباني يحتمل أن تكون منازل للدجاج ، و ذلك بالقرب من بركة للأسماك و البط و الأوز^{٣*} .

الوصف التفصيلي للقطعة :

تزينر هذه القطعة بعدة عناصر رئيسية تدور حولها المناظر المصورة المختلفة التي تطالعنا فيها .

أولاً ، مبنى الجرن و المخزن -

يمتليء وسط اللوحة بجزء هام و أساسي هو مبنى ، عبارة عن جرن و مخزن في نفس الوقت . و هو يشغل حيزاً كبيراً في وسط اللوحة يكاد أن يقسمها إلى قسمين ؛ قسم علوي مليء بالأشجار ، و آخر سفلي تشغله موضوعات متنوعة .

١* - المنحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ .

٢* - رستونزف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٣١ .

٣* - نقنه .

و بالنسبة لهذا البناء ، فنلاحظ أنه مبنى مستطيل الشكل و كبير الحجم و يكاد يكون مقسماً إلى حوالى ثلاثة أقسام مختلفة مستقلة عن بعضها البعض داخلياً ، و إن كانت تبدو كمبنى واحد من الخارج ، نظراً لعدم ظهور فاصل فيما بينها . الجزء الأول منه ، و الموجود على اليمين أمامنا ، يبدو أقلهم ارتفاعاً ، و هو بناءً مستطيلاً و له نافذتان أماميتان و باب في الواجهة مستطيل الشكل أيضاً . و يبدو أنه كان له سقفاً صغيراً ذو تندة أو ما يشبه المظلة الأمامية .

أما البناء الموجود في المنتصف ، فهو أكثرهم ارتفاعاً ، و يبدو أنه قد أقيم بزاوية ، حتى أن جانبه الأيسر يظهر أيضاً واضحاً ، بالإضافة إلى واجهته الأمامية .

و كانت واجهته تحتوي على نافذتين صغيرتين ، شكلهما مربع ، بالإضافة إلى باب صغير للدخول ، أما جانبه ، فلم يكن به سوى نافذة واحدة صغيرة و علوية .

و أغلب الظن أن هذا الجزء هو الذي استخدم في أغراض التخزين ؛ و قد خمنت ذلك نظراً ، لأنه له سقفاً جبالوني ، مغطى بشقوقات الفخار ، و هذا دليل على عدم رغبتهم في وصول مياه الأمطار إلى ما هو موجود بداخل المبنى ، و خوفهم على ما يضعونه بداخله .

و الجزء الأخير الموجود على اليسار ، كان عبارة عن غرف هي التي يحتمل أن عمليتي عصر الزيتون ، و استخراج الزيت كانتا تتم فيها . و بطبيعة الحال خصصت غرف لعصر الزيتون فقط ، و أحجري كانت تختص بإعداد الكروم حتي يصبح في النهاية نبيذاً صالحاً للشرب . و كانت عملية عصر الزيتون تبدأ بعد جمعه ، ثم وضعه في إناء حجري و تدور فوقه قطعة حجرية كبيرة فينزل زيت الزيتون فيما يشبه المصفاة . أما الكروم فتترك في براميل حتى تحتمر و ينزل نبيذها إلى أسفل و تظلل حبة العنب فوق و قد أصابها الانكماش .

ثانياً ، أشجار الكروم و الزيتون :-

تتضافر زراعة أشجار الزيتون مع تكعيبات الكروم جنباً إلى جنب في هذه القطعة .

حيث نرى في القسم العلوي ، خلف المبانى ، أشجار الزيتون وهي تقف منتصبة على مسافات متباعدة و محسوبة بعناية ، و ذلك حتي يترك للأشجار مسافة مناسبة تفرد فيها أغصانها بحرية ، فيزيد ثمرها و ثمارها .

و قد زرعت تكعيبات الكروم* على مسافات أضيق و على نطاق أوسع ، و ذلك نظراً لكون التكميبة تشغل حيزاً أقل من شجرة الزيتون .

ثالثاً ، الدجاج :-

الملاحظ في هذه اللوحة أهمية الدجاج *gallina* على وجه الخصوص ، فقد خصص لها هنا في الجزء الأمامي من اللوحة ، فناء تريض فيه و تتحرك بحرية .

هذا بالإضافة إلى ظهور أبنية صغيرة و بسيطة في مقدمة القطعة لعلها كانت منازل للدجاج : *gallinarium* .

و يبدو أن هذه الأبنية كانت تتميز بكثرة الفتحات و قليلة الارتفاع حتى أن الدجاج يستطيع بسهولة القفز فوقها .

و من هنا يتضح أن هذه الضيعة كانت تعتني أشد العناية بالدواجن و توفير أماكن لها ، مما معناه أن الدجاج ، أو الدواجن بصفة عامة ، لم تكن هنا تقتصر على مجرد تحقيق الاكتفاء الذاتي منها لأهل المنزل فقط ، و لكن لابد و أنه قد تمت تربيتها على هذا النطاق الواسع لأغراض تجارية أيضاً .

رابعاً ، بركة الأسماك :-

نصل أخيراً إلى بركة صغيرة كانت مخصصة للأسماك : *pisces* و كذلك للبط : *anas* ، و الأوز : *cyenus* .

* ١- عن زراعة الكروم و الزيتون ، راجع : رستوفتوف م. ، المرجع السابق ، ج. ١ ص. ٢٧٣

و نظراً لما تبدو عليه الضيعة من كونها تمثلىء بكافة احتياجات الإنسان ، كان لابد أيضاً من وجود بركة للأسماك كي تكتمل عناصر الصورة . و أغلب الظن أن عمليات الصيد بها ، كانت بسيطة بمجرد الشص ، أو السنارة .

و هكذا يتضح أخيراً أن فسيفساء طريقة ، بقطعها الأربعة* تعطى صورة مفيدة لضيعة كبيرة خصصت أولاً لإنتاج النبيذ و استخراج زيت الزيتون ، كذلك لتربية الخيول و الماشية ، و أخيراً لتربية الدواجن* .
أي بمعنى بسيط ، كانت تمثل مؤسسة زراعية هامة تدار على نهج علمي ، و هي تعد من خير الأمثلة على ضراة الدور الريفية في إفريقية .

لقد كانت هذه الضيعة تمثل بحق دولة صغيرة ، ذات نشاطات متعددة و كبيرة ، و مستقلة بذاتها ، و حريصة على نهجها تسير عليه بدقة دون كلل ، أو تراخي .

* ١- القطعة الرابعة من فسيفساء طريقة كانت تمثل مناظر للصيد في براري إفريقية ، و لم يتبق منها سوى أجزاء فقط . راجع : رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٢٣٠ .
* ٢- رستوفتزف م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٢٣١ .

﴿ ٣ ﴾ فيفساء دُجة :

عشر مدينة دُجة*^١ أو تُفة*^٢ ، كما عرفت قديماً ، على أربعة قطع فيفسائية ، تصور كلها مشاهد مختلفة من عمليات صيد الأسماك ، ونظراً لكونها كلها من منطقة واحدة ، لذلك فقد جمعتهما مع بعضها البعض هنا ، وإن كنت سوف أحاول بعد ذلك أيضاً أن أفرد لكلٍ منها جزءاً خاصاً به .

١* - دُجة : هو الاسم الحديث للمدينة القديمة تُفة .

٢* - تُفة : *Thugga* هي عبارة عن مدينة جبلية في إفريقية البروقنصلية : *Africa Proconsularis* وكانت تقع غرب الطريق الموصل بين قرطاجنة و تيبسا (*Tebessa* حالياً ، بينما اسمها القديم هو ثيفست *Theveste*) .

و تدل الأطلال على وجود آثار لحياة و عمران بمدينة تُفة منذ القرن الرابع ق.م. عندما استولى عليها القائد أجاثوكليس السيراكوزي : *Agathocles of Syrakusa* (*Diod.Sic.20.57.4 : Tokai*) وكانت تُفة بعد ذلك ، مركزاً و مقراً للزعامة النوميديّة تحت قيادة القائد الشهير ماسينيسا : *Masimissa* وخلفاءه . و كثيراً ما تأثرت بالحضارة و الثقافة القرطاجية .

و من الآثار التي بقيت من هذه المدينة : - ضريح : *mausoleum* من القرن الثاني ق.م.

- مبنى شبيه كبير التجار النوميديين لأمير غير معروف الهوية .

أما في عصر الإمبراطور سيبتيميوس سيفيروس : *Septimius Severus* عام ٢٠٥ م. تحولت تُفة إلى *municipium* ، و أخيراً ، فيما بين عامي ٢٥٣-٢٦٠ م. ، أصبحت تعرف باسم :

” *Colonia Licinia Septimia Aurelia Alexandriana Thuggensis* ” . و تعتبر آثارها التي

بقيت من أفضل الأمثلة على الإطلاق من منطقة شمال إفريقية ككل في العصر الروماني .

و تتضمن هذه الآثار :- معبد الكايتول : *Capitolina templum* و يؤرخ بعام ١٦٦/١٦٧ م.

- معبد لكاليستيس : *Caelestis* (رمز الإلهة جونو في قرطاجنة) و يؤرخ بعام ٢٢٢/٢٣٥ م.

- معبد ساتير من عام ١٩٥ م. - مسرح من عام ١٦٨/١٦٩ م.

هذا بالإضافة إلى بقايا حمامات ، و قلعة بيزنطية صغيرة ، و العديد من المنازل الخاصة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1521 .

تصور هذه القطع الفسيفسائية الأربع ، أربعة أنواع مختلفة في صيد الأسماك ، فواحدة تصور عملية الصيد بالحرية ، وأخرى الصيد بالسنانة ، والثالثة صيد الأسماك بالشبكة . وأخيراً الصيد بواسطة القوارير الفخارية .

[أ] فسيفساء الصيد بالحرية :

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة أوجنة ، و تصور صياد *piscator* ، يقوم باصطياد أخطبوطاً كبيراً : *Octopus* . و ذلك بواسطة حورية مثلية الأسنان : *tridens*^{١*} . [صورة ٦٨] فبالنسبة لعملية صيد الأسماك : *piscatus* بواسطة الخسراب . كان لابد أن يكون الصياد خبيراً ، و متمكناً ليستطيع الوقوف عند أطراف الزورق : *horiola* ، و يقوم بقتل رشه نحو الأسماك بتلك الطريقة البدائية القديمة . و كانت هذه العملية تعتبر رياضة شاقة كذلك ، إلا أن الإنسان كان يزاومها ، و يجد متعة بالغة فيها .

وصف القطعة :

كانت هذه القطعة ، كما سبق القول تصور صيد الاخطبوط بالحرية . و أبطال القطعة هنا خمسة ، سوف نقف عند كل منهم قليلاً .

أولاً : الصياد - نرى الصياد هنا *piscator* بجسمه البرونزي الداكن ، و ذلك نظراً لطول تعرضه لآشعة الشمس الحارقة في أوقات الصيد . و قد ظهر عاري الجسم تماماً ، لا يوجد حتى نقبة يغطي بها عورته .

١* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ (ت) ، لوحة رقم ٢٢ بص. ٦٥ .

٢* - جورج بوزنز ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

و يشدد إنتباهنا رشاقة جسمه الواضحة ، و الذي تظهر عليه
بجلاء قوة البدن ، و العضلات المفتولة . و قد ساعد على الإخفاء
بالمزيد من القوة ، هو ذلك اللون البرونزي الجميل .
و من خلال شكله ، نستطيع أن نخمن أنه كان فارع
الطول ، و ليس متوسط الطول كالرجال الذين ظهروا في
فسيفساء ضيعة يوليوس .

أما بالنسبة إلى ملامحه ، فهي صارمة و قوية ، وله شعراً
قصيراً بني اللون مجمداً مصغف على بداية الرأس ، و ذلك مع
العين المستديرة و التي يبدو أنها قد ميزت الأشخاص
في منطقة إفريقية القنصلية ككل^{*1} .

فإذا ما تركنا الآن ملامحه الشخصية ، فسوف نصل إلى شكل
الحركة التي يأخذها الجسم . و تتضح في هذه الحركة بسرعة
الفنان و محاولته تصوير هذه الحركة هكذا ، كي يثبت مدى
العنف و المشقة التي يقابلها الصياد في عملية الصيد هذه .
لقد صور الصياد في وضع وسط بين الجلوس ، و الوقوف إذ
نراه مرتكزاً بقدمه اليسرى على تلك القطعة الخشبية
الموجودة فوق القارب ، و قد ثني ساقه تلك ، بينما ترك
الساق الأخرى اليمنى مفرودة تماماً ، و ذلك حتى لا يتزعج .
و إمعاناً في محاولة تحقيق التوازن ، نجده و قد فرد يده
اليسرى ، بينما إنتشت اليمنى التي تقبض على الحربة
بمتهى القوة ، و الثبات ، و الإصرار .

و هذه الطريقة في التصوير - ثني القدم اليسرى ، مع الذراع
الأيمن ، من ناحية ، بينما من ناحية أخرى فرد كل من
القدم اليمنى مع الذراع الأيسر - كل ذلك من شأنه تحقيق
التوازن المنشود من قبل الفنان ، و هذا دليل على عمق فهمه
لنقاط الارتكاز لدى الإنسان .

*1 - سبق و شاهدنا العيون المستديرة في فسيفساء ضيعة يوليوس .

ثانياً : العربة :- بالنسبة إلى تلك العربة التي يمسكها الصياد ، نجد أنها عبارة عن عصا رفيعة لا يتعد طوله المتر الواحد ، وفي نهايتها شكلاً مثلثاً الأسنة من شأنه أن يقبض ويشبك في لحم الفريسة ، فلا تجد منه مفراً .
وقد وفق الفنان في تصويرها في وضع رأسي تماماً ، حتى تكون حاسمة وتشبك في الجسم من أول مرة ؛ أما إذا كانت في وضع مائل قليلاً ، فما كان الصياد يستطيع أن يقتنص فريسته ، وكانت راوغته ، و ربما هربت منه ، أو على الأقل يكون قد أصابها فقط دون القبض عليها .

ثالثاً : الإخطبوط :- نصل الآن إلى الفريسة ، ألا وهي الإخطبوط أو *ὀκτώπους* أو Octopus ، و يطلق عليه البعض اسم " السمك الشيطان " .
وهو عبارة عن حيوان ضخم و مرعب ، واسمه معناه " ثمانية أرجل " . و للإخطبوط شهرة أنه مفترس جداً و خطر ، حيث يستطيع أن يلف أرجله ، أو أطرافه حول الضحية فلا تستطيع منه فراراً .
وقد استخدم الصياد حربته المسننة هنا و نراه و قد صوبها نحو رأس الإخطبوط ، و ليس نحو أرجله ، و ذلك لأنه يعرف مسبقاً أنه من العبث قطع أرجل الإخطبوط ، و عوضاً عن ذلك لابد من طعنه بين عينيه ، فهذه الطريقة هي التي من شأنها أن تقتل الإخطبوط على الفور ، حيث يقع مركز الأعصاب الرئيسي* .

رابعاً : القارب :- غريب منظر هذا القارب ؛ حيث أنه ليس بالشكل المألوف الذي سبق و رأيناه سواء في فسيفساء إيطاليا ، أو مصر ، أو غيرها من الأماكن .
و بنظرة متأنية ، نجد أنه عبارة عن ما يشبه الطواقة الخشبية . و لها من جانب عصا تأخذ شكل ربع دائرة (نصف قوس قزح) و يتدلى منها حبل لعله هو الذي يتحكم في اتجاهاتها .

* ١- كتاب المعرفة ، " البحار والمحيطات " ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦ .

[ب] فسيفساء الصيد بالسنانة:

عشر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة دُجّة .
و تصور مشهداً من الصيد البحري ، حيث نجد صياداً جالساً
على صخرة ، و يقوم بالصيد عن طريق السنانة^{١*}. [صورة ٦٩]

وصف القطعة:

تعكس القطعة منظر صيادٍ جالس على صخرة ، و قد
لبس مقلته *petasus* فوق رأسه ، و أمسك بيده اليمنى
قصبة بصنارتها سمكة *ixthus* ، و وضع بجانبه قفه ، أو سسنة
جمع السمك^{٢*}.

و المعروف أن الأفارقة في العصر الروماني ، قد عثروا
الصيد بالقصبة و المجزفة (الطراحة) ، و هذا ما نتشاهد في
هذا المثال ، حيث جلس هذا المواطن الإفريقي كما رسمه
فنان مدينة دُجّة ، و هو جالس بارتياح فوق الصخرة^{٣*}.

ففي هذه القطعة الفسيفسائية ، سوف نتناول العناصر الآتية
كل على حدة ؛ أولاً الصياد ، ثم السنانة ، ثم أخيراً البيئة .

أولاً : الصياد : بالنسبة لهذا الصياد ، فإننا نراه جالساً
في هدوء يسطاد بسنارته ، و أغلب الظن أنه قد جلس
في فترة الصباح ليقوم بالصيد الذي يتكسب به قوته
اليومي . و قد أحضر معه سلته التي يضع فيها الصيد .

و بالنظر إلى جسم الصياد ، نسوف نجد أن له جسماً لونه
يميل إلى البرونزي ، إلا أنه ليس داكن البشرة كصياد
الخطبوط ، و الملاحظ أنه قد وضع حول خصره نقبة يغطي

١* - المتحي النيفر ، المرجع السابق ، لوحة ٢٢ ، موجودة بص. ٦٤ (أ) .

٢* - نفسه ، ص. ١٣٠ .

٣* - نفسه ، ص. ٦٢ .

بها عورته ، وهذه النقبة يبدو أنها عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش دون خيط ، يلفها حول خصره ثم يشبكها ، أو يعقدها فقط حتى لا تقع . وأغلب الظن أنها من قماش الكتان *linen* ، نظراً للونها البيج الفاتح .

و بالنسبة لشكل الجسم نفسه ، فنلاحظ عليه عضلات الذراعين ، وأيضاً عضلات الصدر ، ومع ذلك فلا يملك المشاهد سوى أن يستشعر نعومة هذا الجسد بالمقارنة مع العضلات المفتولة و ملامح القوة التي ظهرت واضحة على صائد الإخطبوط ، وهو ما جعلنا هنا لا نحس القوة الزائدة ، بل يلفت انتباهنا نعومة منظر سيقانه وأرجله ، كذلك ذراعيه لم تظهر عليهما الصرامة والقوة المرجوئين .

أما ملامح وجهه ، فأول ما نلاحظه ، هو أنفه الطويل بصورة واضحة ، ثم خصلاته الخشنة التي تظهر من تحت القبعة ، هذا بالإضافة إلى الأعين المستديرة ، مع الذقن البيضاء . بالنسبة إلى قبعته التي يضعها على رأسه ، فنجد أنها عبارة عن قبعة كبيرة ، مستديرة و يبدو أنها قد صنعت من السلال ، أو من البوص و ذلك في جديلات متشابكة .

و هي بهذا نخدم غرضين ، الأول أنها تحميهِ من أشعة الشمس ، والغرض الثاني أنها تحتوي على فتحات للتهوية ، فلا تزيد من شعوره بازدياد درجة الحرارة .

ثانياً ، أحواز الصيد :- إذا تناولنا الآن أدوات الصيد ، فسوف نجد أنه قد استعان بثلاثة أشياء في عملية الصيد هذه ، و لا غنى له عن أية واحدة من الثلاثة في هذه العملية ، هذا إذا أراد لنفسه النجاح ، و أن يرجع بسلة مليئة بالأسماك . أولاً السنارة نفسها ، و قد أمسكها بيده اليمنى التي اضطر إلى فردها أمامه ، حتى يتمكن من حمل السنارة جيداً ، فلا تسقط منه إذا ألقت الطعم سمكة كبيرة ، و كان حظه أن يوفى في صيد ثمين .

فبالنسبة إلى صيد السمك بواسطة السنارة (الشخص) و الخيط*^١،
فنجند أنها على الرغم من كونها طريقة مباشرة ، إلا أنها لم
تكن سهلة أو يسيرة . و الصيد بهذه الطريقة يكون عبارة عن
خيط يربط في قصبة من الخيزران ، مثلاً ، و يشد إلى
الطرف الآخر للخيط شخص صغير من أي معدن مثل الحديد ،
يثبت به الطعام - حشرة ، أو يرقة ، أو دودة ، أو فتات خبز -
لاستدراج السمك . و عندما تبتلع السمكة الطعام ، ينغرس
الشخص في فمها . و هكذا يتضح صعوبة ما يواجهه الصياد
في عملية الصيد ، و كفاحه المتصل بمخاضة إذا كانت أسماك
قوية ، و كبيرة .

و هاهنا نراه جالساً و قد أقتربت سمكة سميكة من الطعام ،
و يبدو أنها تفكر قليلاً و تتأني قبل أن تبتلع الطعام ، و تعلق
في الشخص ، و الدليل على كونها لم تعلق بعد ، هو أننا
نرى جسمها في وضع أفقي هاديء ، بينما لو كانت
عالقة ، لظهرت في شكل رأسي ملتوي لتجاهد حتى تفر
من الشخص .

أما بالنسبة إلى الصياد ، فقد استعد لالتقاط السمكة التي
يراهها أمامه و قد كانت لحظة انتصاره عليها عندما تلتقط
الطعم ، و هكذا نجده و قد أمسك في يده الأخرى اليسرى
الأداة الثانية من أدوات الصيد ، ألا و هي شبكة صغيرة كالتي يصاد
بها الفرائس ، و هي تشبه المصفاة . و قد استعد ليضع فيها
السمكة التي ستؤك تلتقط الطعم ، فتصبح السمكة كالفريسة
المفلوب على أمرها ، و تكون محاصرة من أعلى بالسنارة ، و من
أسفل بهذه الشبكة ، فلا يصبح أمامها أي مهرب ، أو مفر .

*١- كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

*٢- تأخذ الشبكة المعنية هذا الشكل :

أما بالنسبة للأداة الثالثة والأخيرة ، فهي السلة المرحودة على يساره ، فيضع فيها ما يضطاده .

وهذه السلة نجدها كبيرة الحجم تتناسب مع مختلف أحجام الأسماك ، وقد صنعت من السلال المجدولة ، و مزودة بيسد من أعلى كي يستطيع أن يحملها منها .

ثالثاً ، البيئة البحرية :- نبدأ أولاً بمنظر أمواج البحر ، ونجد أن الفنان قد صور به بنفس الطريقة التي أتبعها مع صائد الإخطبوط ، وهو كما سبق القول بعيد عن الواقعية .

بالنسبة إلى الأسماك المصورة هنا ، فهي أسماك كبيرة الحجم ومختلفة الأنواع لعل تلك التي تحايل إل تقاطط الطعام ، ربما كانت سمكة الرنجة : *Chupea Harengus* ، هذا بالإضافة إلى جزء من سمكة نراها على اليمين خلف الصياد ، لعلها سمكة السلمون : *Salmo Salar* *^١ .

كما يطالعنا أيضاً في الجزء العلوي أوزة تسبح في المياه ، وأمامها ثعبان الماء ، كذلك نجد ثعباناً آخر في الجانب الأيسر من القطعة .

والغريب في هذا المنظر هو جلوس الصياد على صخرة . بينما ظهرت مياه البحر وما بها من كائنات كالأسماك وغيرها . كلها حول الصياد نفسه بطريقة غير واقعية .

فحتى لو كانت تلك الصخرة التي يجلس عليها أشبه بجزيرة صغيرة وسط المياه ، لم تكن الأسماك والأمواج لتظهر بهذا الشكل . ونستطيع القول أن الفنان الذي نفذ هذه القطعة هو نفسه الذي قام بعمل فسيفساء دُجة التي تصور صائد الإخطبوط .

* ١- للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١٠ .

[ج] فسيفساء الصيد بالشبكة :

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة دُجّة ، وكانت تصور عملية الصيد بواسطة الشبكة : *rete* . ففي هذا المثال ، نرى صياداً يرمي سرباً من السمك بشبكته (الطراحة)^{١*} . (صورة ١٢٠)

و تعتبر طريقة صيد الأسماك بقذف الشباك^{٢*} ، من أقدم الطرق المتبعة ، وكانت أغزرها انتاجاً ، فالمعروف أنه كلما كان الصيد صغير الحجم ، كلما كان أشق وأعظم جهداً . وفي نفس الوقت أقل ربحاً ، و الصيد بالشبكة مثل غيره من الصيد الفردي ، كان يحتاج إلى السرعة قبل كل شيء آخر . لقد كانت أكبر الكميات من الأسماك^{٣*} ، هي التي يتم صيدها باستعمال الشباك ، التي تدلّ عادة في البحر من سفن و قوارب الصيد .

و هناك أنواع كثيرة مختلفة من شباك صيد السمك ، و يختلف سمك لشبكة ، و حجم العيون و شكلها ، طبقاً لنوع الأسماك المراد صيدها^{٤*} .

وصف القطعة:

تصور هذه القطعة الفسيفسائية ، منظر صياد *piscator* . يقف فوق طوافته ، أو قاربه الصغير ، ويمسك في يده اليمنى الشبكة التي يستعد لرميها في الماء ، بينما تسبح الأسماك من حوله ، كما يظهر جزء من مقدمة قارب كبير في الجهة اليسرى .

١* - المنحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ ، لوحة ٢٢ (ب) ص. ٦٤ .

٢* - جورج بوزنز ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

٣* - كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

٤* - نفسه .

و بالنظر إلى هذه القطعة ، سوف نتناول بالدراسة كل من :
(أ) الصيد ، (ب) أداة الصيد ، (ج) القارب ، (د) البيئة البحرية .

أولاً : الصيد :- نبدأ أولاً بمنظر الصيد ، حيث يظل الإنسان دائماً هو البطل الرئيسي في أية قطعة يظهر فيها . ويمارس من خلالها نشاطاً من أنشطته المتعددة

ف نجد أن الصيد هنا يظهر وانقفاً وفقرة تنضح عليها ملامح القوة و درجة الاستعداد القصوى ، و قد تأعب بجميع عضلاته كي يلقي بالشبكة إلى مياه البحر ، أو البحيرة .

فإذا بدأنا بملامح وجهه الشخصية ، فسوف نلاحظ أولاً شعره الغزير الذي يلتف حول رأسه ، و نجد أن لون الشعر هنا بني فاتح مائل إلى الذهبي ، و يأخذ شكل حلقات مترصة حول الجبهة ، مما يرجح احتمال أن يكون شعره مجعد .

يأتي منظر عينيه المستديرتين ، مع الأنف الطويل ، ثم الفم الصغير ذو الشفاه الممتلئة مع الذقن البيضاء . و باختصار نستطيع القول أنه رجل دقيق الملامح ، و وسيم .

أما الجسم ف يظهر عليه ملامح القوة و النشاط ، و جسمه لونه شمري جميل يتناسب مع طبيعة عمله تحت أشعة الشمس المحرقة لأوقات طويلة .

ثانياً : أحاطة الصيد :- يحسك الصيد في يده اليمنى بشبكته التي يستعد لإلقائها و طرحها في المياه حتى يصيد بها الأسماك . و يبدو أن الشبكة نفسها كبيرة الحجم و قد طواها عدة مرات فوق بعضها ليضعها بترتيب فوق ذراعيه حتى إذا ألقاها ، تسقط مفرودة ، و تشمل أكبر مساحة ممكنة من سطح المياه من حوله .

و أغلب الظن أن الشبكة قد صنعت من خيوط الغزل حيث يظل يغزلها قبل عملية الصيد بأيام طويلة ، و كلما حدث لها تلف ، عمل على إصلاحها و ترقيعها حتى لا تنفذ منها الأسماك بعد صيدها .

و من منظر الشبكة ، نرى أن عيونها كانت واسعة قليلاً ، مما
معناه أنها لم تكن مخصصة للأسماك الصغيرة ، ولكن على
العكس كان يصيد بها الأسماك ذات الحجم الكبير .

ويلف الصياد حول جسمه حبلاً يلتف حول الصدر ، وفي
آخره ما يشبه الجراب الصغير ، لعله كان مخصصاً لوضع
قنبلة ماء ، أو سكين ، أو قطعة خبز . وقد جعله إلى الوراء
قليلاً ، حتى لا يضايقه ، أو يعرقل حركته أثناء عملية الصيد .

أما عن شكل حركة الجسم نفسها مع الشبكة ، فنستشف منها
مدى الصعوبة و درجة التركيز التي يحتاجها عند طرح الشباك .
ف نجد الجسم وقد التف قليلاً إلى الوراء ناحية اليمين ، حيث
توجد الشبكة ، كما تقهقرت القدم اليمنى إلى الخلف ، ليعود
فيقدمها إلى الأمام مع حركة الإلقاء نفسها .

و للحفاظ على توازن الجسم ، بجده وقد ثني ذراعه الأيسر
على صدره ، و كأنه سوف يحتمي به من السقوط في
المياه ، بينما رفع قدمه اليسرى فوق تلك القطعة الخشبية
الموجودة على طرف القارب . و لا ننسى أن نوره هنا إلى ظهور
الصياد عاري الجسم تماماً ، مثله في ذلك مثل صائد الإخطبوط .
و يذكّرنا هذا الصياد بذلك الصياد الذي وصفه تيوكريت في أشعاره^{١*} .

ثالثاً : الثاريس :- يقف الصياد فوق قارب صغير ، يشبه الطوافة ؛

و في إحدى جوانبه ، نجد جزءاً خشبي يشبه الصخرة الصغيرة ،
أو غطاء عمارة كبيرة (و هي التي يستند عليها الصياد بقدمه) .

*١- يصف تيوكريت صياد سمك بالشبكة في Theocritus , Eidyllion I : Thyrsis , II. 40-44 :

τοῖς δὲ μέτα χριπέυς τὲ γέρων πέτρα τὲ τέτυκται λεπράς, ἐφ' ᾧ
σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἔλκει ὁ πρέσβυς, κάμνοντι τὸ καρτερόν
ἀνδρὶ εὐοικῶς. φαίης κεν γούιν νιν ὅσον σθένος ἔλλοπιεύειν,
τῶδε οἱ φῶθηκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἵνες καὶ πολὺ πέρ εὐόντι .

فيصف صياداً عجوزاً و صخرة وعرة يقف فوقها الرجل المسن و هو يطوي شبكته الكبيرة بحماس
استعداداً لطرحها من جديد، و هو يبذل أقصى جهد يمكن لإنسان أن يقوم به. حتى أنه ليمكنك
القول بأن الرجل كان يصطاد بكل ما تملك أطرافه من قوة: إذ برزت عروق رقبته و غدت نافرة ...

بينما في الجانب الآخر من القارب ، يوجد القصبة التي تأخذ شكل القوس ، ويتبدل منها جبالاً يساعد على التحكم في حركة وإتجاه القارب ، وقد سبق وأيناها في ذلك القارب الذي كان على متنه صائد الإخطبوط بالحربة .

و جدير بالذكر أيضاً ، أننا نرى في الركن الأيسر من القطعة ، جزءاً من مقدمة قارب كبير .

وإجاءاً : البيئة البحرية - للمرة الثالثة ، ومع هذا المثال الثالث من مدينة دُجة ، نجد الفنان يصور مياه البحر وأماجه بشكل خطوطاً زجاجية بعيدة عن الواقع ولا تتناسب مع طريقة تصويره للإنسان نفسها .

أما بالنسبة إلى الأسماك ، فقد صور هنا عدداً كبيراً منها ، وهذا دليل على صدق الرأي القائل أن الصيد بالشبكة يكثر . أوفر وأكثر حجماً^{١*} .

ونرى الفنان هنا وقد صور ست أسماك أمامه ، و واحدة فقط ظهرت من خلفه . وهذه الأسماك كبيرة الحجم ، نستطيع أن نعرف منها على بعض الأسماك - والله أعلم - .

فإذا نظرنا إلى الأسماك الستة المتراصة أمام الصائد ، نستطيع القول أنها تأخذ شكل صف رأسي فوق بعضها . فأول واحدة من أعلى ؛ أغلب الظن أنها سمكة السالمون *Salmo Salar* وذلك من خلال منظر جسمها الرصاصي اللون .

السمكة الثانية في القائمة ، سمكة الصبوغه *Shad* أو *Alosa* ، وهي سمكة تشبه الرنجة كثيراً ، ولعلها فعلاً سمكة رنجة : *Chupea Harengus*^{٢*} . السمكة الثالثة تشبه إلى حد كبير أسماك البوري الأحمر ، بخياشيمها ، وشكل القشور على جسمها .

^{١*} - كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

^{٢*} - عن هذه الأسماك وغيرها بشكل عام ، راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١٠ .

السّمكة الرابعة سمكة الثروت *Salmo Trutta* وتعتبر من الأنواع المحببة لهواة صيد الأسماك ، إذ أن بعضها يعيش في البحار ، والبعض في الأنهار .

السّمكة الخامسة هي سمكة التونة ، وهي سمكة عرفت عنها أنها تعيش في البحر المتوسط .

أما السمكة السادسة ، فغير واضحة المعالم ، وأخيراً السمكة الأخيرة قد تكون سمكة النمر .

ومع كل هذا التنوع في أشكال الأسماك المصورة ، تحسب للفنان محاولته الجادة في التنوع في تصوير أشكال الأسماك المختلفة .

و إذا كان المثال يبعد قليلاً عن الواقعية في التصوير ، حيث رصت الأسماك كلها تقريباً أفقياً ، بما لا يتناسب بطبيعة الحال مع الواقع ، فمع كل ذلك لا نستطيع أن نبخسه حقه في الإشادة بتلك القطعة ، و يكفي أنها تعكس منظرًا طبيعيًا جميلًا وهو الصيد بالشبكة على شاطئ البحر .

[د] فيسيفساء الصيد بالقوارير:

تتبع هذه القطعة الفسيفسائية نفس طراز القطع الثلاثة السالفة الذكر من مدينة دُجّة ، و كانت تصور عملية الصيد بواسطة القوارير الخزفية ^{١*}، [صورة ٧١]

ففي هذا المثال ، نجد اثنين من الآلهة " حُب " يرفعان قواريراً خزفية ، تُقَب قاعها ، وقد كانت هذه القوارير تستعمل شركاً لاصطياد الإخطبوط : *ὀκτώπους* ، ويرجع هذا المثال إلى النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي ^{٢*} .

و هو محفوظ بمتحف باردو ، بتونس ^{٣*} .

و بالنسبة إلى طريقة الصيد بواسطة القارورة ، فقد كانت تعد من أقدم طرق صيد الأسماك ، بخاصة مع الأسماك الكبيرة الحجم ، أو الإخطبوط ^{٤*} .

و يصور المثال اثنين من هؤلاء الآلهة ، كلاهما إله حب ^{٥*} ، وقد وقفا على متن سفينة صغيرة ، يراقبان عملية الصيد .

١* - المنجي الثيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ ، اللوحة رقم ٢٢ ص. ٦٥ .

٢* - نفسه ، ص. ١٣١ .

٣* - متحف باردو - Inv. 2884 .

٤* - جورج بوزنز ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

٥* - إله حُب : *Amor* . إذا كان إيروس *Eros* هو إله أغريقي ، يجمع بين البشر وبعضهم ، بين النباتات ، السوائل ، فقد كان نظيره الروماني هو كيوبيد *Cupide* .

أما إله حُب ، ففي ظل الإمبراطورية الرومانية كان يصور في شكل ملائكة صغيرة مجنحة ، تصاحبها عادةً الإلهة فينوس .

و كان إله حُب ، يعزف الموسيقى ، و يتوجهون إلى الصيد ، أو يتنازلون بالسلاح .

كما كانوا يستخدمون أيضاً كرموز لفصول السنة الأربع .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel . , op.cit . , p. 34 .

وصف القطعة:

تزخر هذه القطعة من المنسجساء بالعديد من العناصر الجديرة بالملاحظة والدراسة .

أولاً ، إله حب - يطالعنا في هذه القطعة ، كما سبقت الإشارة ، منظر لاثنتين من آلهة الحب ، ويلعب كلاهما دوراً أساسياً وفعالاً في أحداث العمل .

فبالنظر إليهما ، نجد أنهما منمكيتان في عملية الصيد ، واسطة القوارير . ونرى أمامنا أن كل إله منهما ، يبدو في شكل ملاك صغير السن له أجنحة جميلة .

أولاً ، شعر الرأس ذو لون أشقر ذهبي وقد صنف بعناية فائقة حيث قسم من الوسط إلى جزئين يسدلان على الجوانب ، مع خصبة أمامية في المنتصف ترجع إلى الوعاء .

نجد بعد ذلك ، ملامح الوجه الدقيقة ، و يتميز الوجه بالاستدارة وهدوء القسمات ، بدءاً من الأعين المستديرة ، ثم القم الصغير ، مع الذقن المستديرة .

كل ذلك أضفى عليهما طابع الرقة والهدوء ، وجعله يشع جمالاً يتناسب مع كونهما آلهة صغيرة .

وقد صور الاثنان بحسب عاري كما كان الحال دائماً مع تصوير الفن لكمل من إيروس ، أو كيبيد آلهة الحب .

وتنضح عليهما البشرة الشاحبة اللون ، بعكس بشرة الصيادين اللذين سبقوا وتناولناهم مع صائد الخراب ، والشبكة والسنانة .

والملاحظ أيضاً في القطعة أن منظر الجناحين لكل منهما ، قد أضفى عليهما جمالاً على جمال ، وأخذت الأجنحة اللون الأخضر المائل إلى الأزرق*^١ ، وذلك من الداخل ، بينما ظهر الجناح من الخارج يبدو أصفر ذهبي بنفس لون شعرهما .

*١- تعرف هذه الدرجة من اللون باسم : Cyan

و لعل اختيار اللون الأخضر من الداخل ، كان ليتناسب مع زرقاء لون مياه البحر .

و بالنسبة إلى عمل هذين الإلهين الصغيرين ، نجد أن الأعمال كانت مقسمة فيما بينهما ، حيث لكل منهما دوره و واجبه الذي يجب عليه أن يؤديه . فالملك الأول الموجود على الجانب الأيسر من المركب ، نراه و هو يمسك بمجداف السفينة ، حيث يقف في منتصف المركب ، و يمسك بمجداف من كل جانب ، و ذلك ليعمل على إيقاف السفينة فتظل ثابتة في موقعها هذا حتى تنتهي عملية الصيد على خير ، و جمع القوارير من الماء .

أما الملك الثاني الموجود على اليمين ، فيتضح أنه هو المسؤول عن وضع القوارير في المياه ، ثم إعادة سحبها بواسطة الحبال مرة أخرى بعد أن تمتلئ بالصيد . فإذا أنهى عمله هذا ، يستطيع بعد ذلك أن يجذف مع زميله في مرحلة العودة ثانية إلى الشاطئ .

ثانياً ، الصيد بالقوارير ، - نصل الآن إلى النوع الرابع من أنواع الصيد ، ألا و هو الصيد بواسطة القوارير . و الصيد بهذه الطريقة يكون باستخدام قوارير فخارية حتى لا يتسرب منها الماء فتغرق في قاع البحر .

و هي بحق بشكل القارورة ، أو الإناء ، مع وجود فتحتين لها ، الفتحة الأولى هي فتحة أو فم الإناء الثقليدي و يكون من أعلى بعد رقبة الإناء . و الفتحة الثانية هي عبارة عن فتحة أضيق من أسفل حتى إذا دخلها إخطبوطاً ، أو سمكة وجد نفسه و قد علق فلا يستطيع منها الهرب .

و يتحكم الصياد في هذه القوارير ، بواسطة حبل يربطها به ، فإذا أراد إلقائها تركها تتدلى في الماء بحرية ، بعد أن يرخي لها الحبل ، و عندما تمتلئ بالصيد ، يشد الحبل فيلتقطها من الماء بسهولة ، و يسر .

ثالثاً : مركب الصيد :- جميلة هي مركب الصيد التي وقف هذان الإلهان على متنها ، وهي تناسب بحسب مكانتهما كآلهة ، وليس بمجرد صيادين عاديين .
 أننا هنا نجد أنفسنا أمام مركب بحسب ، متوسطة الحجم ، وليس بمجرد قارب صغير ، أو طوافة بحرية .
 وقد صنعت هذه المركب من أجود أنواع الأخشاب ، وتميز بأن لها مقدمة حلزونية ، ومؤخرة تأخذ شكل علامة لاستفهام في اللغات الأجنبية (؟) .
 وقد زودت من الجوانب بمحذاف رئيسي - وهو الذي يمسك به المالك الموجود على اليسار - ، ومحذافين مساعدين .
 كما نرى أيضاً الفتحات المربعة التي تشبك بها المحاذيف .
 وبصورة عامة ، يظهر على هذه المركب نوعاً من الفخامة تتناسب مع مكانتهما كإلهين للحب ، ويتضح أن الصانع الذي صنع هذه المركب ، كان صانعاً ماهراً متمكناً من حرفته وصنعتة .
رابعاً : البيئة البحرية :- اختلفت طريقة تصوير البيئة البحرية في هذا المثال بعض الشيء ، وبطريقة غير المعتادة .
 إن الخلفية التي ظهرت من وراء الإلهين ، وتصور مياه البحر ، وما بها من أسماك وأمواج ، ... تختلف عن طريقة تصوير المياه وأمواجهها التي نراها في الجزء الأمامي من نفس القطعة .
 فمن وراء مركب الإلهين ، نجد نفس طريقة تصوير البيئة البحرية التي اعتدنا عليها من الأمثلة الثلاثة السابقة ، السالفة الذكر ،
 والتس عشر عليها . مدينة دُجة .
 وهي عبارة عن تصوير مياه البحر في شكل خطوط زجراجية متناثرة هنا وهناك للإشارة إلى شكل الأمواج .
 ويطالعنا في هذه الجزئية أيضاً منظراً لمخلوقات بحرية هو سمكتان ، وجمبري ، ثم عند الجانب الأيسر من المركب ، نجد قنفذاً بحرياً .

بالنسبة إلى السمكة الكبيرة ، فيبدو أنها سمكة السالمون ،
يجسمها الطويل ذي القشور الفضية والزعانف الرفيعة ، بينما
يظهر بجوارها سمكة صغيرة أخرى هي سمكة الرنجة ، أو لعلها
البوري الأحمر ، ثم نرى بجوارهما حيوان برغوث البحر ، أو
لعله الجمبري (أبو جلمبو*^١).

هذا الحيوان ، حاول الفنان أن يصوره بملاقطه المهددة ، و درقته
المجمدة الخشنة . وعلى الجانب الأيسر من المركب ، نجد قنفذ
البحر*^٢ ، بشكله المستدير الذي يشبه الكرة ذات الأشواك .

ولعل الفنان قد قصد من تصويره لهذه النوعيات المختلفة ،
أن يؤكد على مدى فهمه وإدراكه بالبيئة البحرية ، وخبرته بها .
نصل الآن إلى الجزء الثاني من هذه البيئة البحرية ، وهو
الجزء الموجود أمام المركب .

في هذا الجزء ، نجد الفنان وقد صور مياه البحر بطريقة
واقعية حيث امتزجت المياه الزرقاء مع بعضها واستخدم هنا
قطعاً فسيفسائية صغيرة ذات ألوان زرقاء ، وخضراء عكست
بحق منظر موج البحر . فظهرت فعلاً بشكل أمواج ومياه
جميلة ، وأبنا سمكة الدرفيل تقفز فوق سطح الماء وكأنها
ترقص فوق صفحته .

١*- الجمبري : اسمه اليوناني كاركينوس *κάρκινος* ، وباللاتينية : سرطان : *Cancer* ، وكلا
الاسمين مشتق من الكلمة الهندية القديمة " كرناتي " ، التي تعني الكسر ، أو التفتيت ، أو القتل .
ويتبع أبو جلمبو إلى المفصليات : *Arthropoda* وهي إحدى الطوائف الرئيسية في المملكة
الحيوانية . وكلمة *Arthropoda* اليونانية : *ἀρθρόποδα* تعني " ذات الأرجل المفصلية " .

للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٠٤-١٠٥ .

٢*- قنفذ البحر : *Echinoidea* ذات شكل كروي إلى حد ما ، أو قد تكون منبسطة مثل القرص
أو البسكويت . وتغلف أجسامها صدف من صفائح طباشيرية صلبة ، توجد تحت الجلد ، ومغطاة
أحياناً بأشواك ضخمة سميكة .

للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١١ .

لقد حاول الفنان من خلال تنفيذ هذه لشكل الدرفيل^{١*}، أن يصل به إلى الواقعية ، لذلك لم تكن من الصعوبة بمكان أن نتعرف عليه بسهولة ، وفي هذا المنظر ، نجد الدرفيل ، وقد خرج إلى سطح الماء في حركة إنفجارية ، فينفث الصمام الذي يغلق الفتحة الأنفية ، ويندفع الهواء المختزن بالرتين بسرعة ، ليحل محله هواء نقياً ، ثم يقفل الصمام مرة أخرى ، قبل أن يغوص الرأس مرة أخرى تحت الماء^{٢*}. و تبدو أذننا الدرفيل كتسوءات^{٣*} ضيقة على جانبي الرأس ، كما نرى هنا زعنفته الظهرية الواحدة ، وذنبه المكون من شعبتين مستعرضتين .

يلبي هذا الدرفيل سمكتين ، ولكن للأسف لا تتضح معالمهما جيداً ، فعددت محاولة التعرف على نوعيهما .

خامساً : السفينة الكبيرة :- على ما يبدو ، فإن هذه القطعة من الفسيفساء التي تصور عملية الصيد بواسطة القوارير ، كانت جزءاً من لوحة كبيرة ، إلا أننا هنا لا نجد في الصورة الشيء وجدتها ، سوى الجانب المصور لمركب إلى حب والصيد بالقوارير ، ومع ذلك ، ففي الجانب الأيمن من القطعة ، يطالعنا منظر مقدمة مركب صيد كبيرة الحجم ، أو لعلها مركب تجاري من تلك المراكب التي تجوب البحار ، دونما خوف من أية عوامل خارجية كالأسماك الكبيرة المفترسة ، أو الأمواج ، أو العواصف ، والرياح العاتية .

١* - الدرفيل : الدرافيل حقيقة حيتان ذات أسنان صغيرة ، تنتمي لرتبة الحوتية : *Cetacea* ، ولما كانت الدرافيل من الثدييات ، فإنه يتعين عليها تنفس الهواء ، ويتم هذا خلال فتحة أنفية واحدة ، تقع على الجانب الأيمن لا على الرأس . ويحدث التنفس نتيجة خروج الدرفيل إلى سطح الماء .

للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠ .

٢* - نفسه .

٣* - هذه التسوءات عبارة عن قنوات سمعية منقرضة .

من خلال الجزء الصغير الذي نستطيع رؤيته هنا ، نرى رجلين أحدهما واقفاً في مياه البحر ، حيث يصل ارتفاع مستوى المياه إلى أعلى سيقانه بقليل ، و أسفل خصره ، وهذا معناه أن السفينة في هذه اللحظة ليست موجودة في عرض البحر ، وإنما هي راسية في احد الموانئ .

و استند في رأسي هذا على نقطة أخرى أيضاً ، هي ظهور هذا الرجل الذي يقف في المياه ، وهو يبدو كما لو كان ملاحاً يشير إلى شخص آخر فوق السفينة ، حيث نرى ذراعه الأيسر مرفوعاً في حركة الإشارة ، وهذا السلاح هو الذي يوجه الربان إلى الجهة الواجب الذهاب ناحيتها .

و بالنظر إلى هذا الرجل ، فسوف يلفت انتباهنا جسمه الفارع الطول ، و عضلاته القوية ، بخاصة عضلات الظهر و العמוד الفقري ، هذا بالإضافة إلى لون جسمه البرونزي الداكن ، مما يشير إلى كونه يظل تحت أشعة الشمس المحرقة لفتترات طويلة .

كما نستشعر أيضاً من حركة جسمه ، مدى الجهد الذي يقسم به و كأنه يسحب السفينة بذراعه اليمنى .

أما الشخص الثاني الموجود أعلى هذه المركب ، فلا نرى منه سوى نصفه فقط ، و مع ذلك يبدو أنه واقفاً منفرج الأقدام ، و منهمك في عمل ما .

و بطبيعة الحال ، ظهر الاختلاف واضحاً بين لون بشرة آلهة الحب ذوي البشرة الشاحبة ، عن بشرة المسلاح ، أو البحار ببشورتهم الداكنة .

شكل السفينة نفسها ، لا يختلف عليه اثنان في كونها سفينة قوية و كبيرة ، أعدت لتمخر عباب السماء ، و يتضح جودة صنعها و كونها مزودة بمجاديف عديدة .

و يظل لهذا المثال أهميته و روعته من خلال موضوعه المحبب ، ألا و هو الصيد ، بالإضافة إلى نجاح الفنان في اختياره للعناصر المصورة ، و التي لجأ إليها لتعكس فكره و فنه .

تقنية القطع :-

نلاحظ على هذه القطع الفسيفسائية الأربعة ، تقنية واحدة يبدو أنها كانت قد اتبعت فيهن .

فبالنسبة إلى تكتيك القطع الأربعة ، نجد أنه قد استخدمت فيها قطعاً فسيفسائية صغيرة ، و دقيقة و ذلك كي تستطيع أن تصور بدقة موضوعاً مميزاً كموضوع الصيد البحري بأنواعه ، خاصة أنه يظهر فيه موج البحر ، و جسم السمك و قشوره .

و تتميز القطع أيضاً بالتنوع الواضح في الألوان المستخدمة ، حيث نجد الألوان الداكنة ، جنباً إلى جنب مع الألوان الفاتحة ؛ كل ذلك أضفى على العمل جمالاً ، و رونقاً كبيراً .

و حيوية متدفقة .

و هذا التنوع في أساليب الصيد ، يعد دليلاً على تقسيم هذا النشاط آن ذاك ، حيث لم يكن قاصراً على نوع واحد فقط ، بل امتد ليشمل عدة أنواع يختار منها الصياد ما يناسبه حسب نوع السمك الذي يصيده ، و حسب مكان تواجده ، سواء كان يقوم بالصيد و هو جالس على صخرة على الشاطئ ، أم كان على متن مركب وسط البحر .

و من هنا نرى كيف عرف القدامى الصيد بالقصبة ، و الطراحة ، و الدرائن . فنشطت حركة البحارة و الملاحين^{١*} .

و أخيراً كان هذا المثال ، على الرغم من قلّة المراجع التي تناولته ، بل و ندرتها ، إلا أنه تظل له أهميته ، حيث يعكس بالصورة فقط أنواعاً متعددة و صورا مختلفة من أحد الأنشطة الهامة في حياة الإنسان على مر العصور ، ألا و هو نشاط الصيد . . .

*١- المنحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦ .

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء التبروز (المدينة) :

عثر بمدينة التبروز أي المدينة ، أو كما عرفت قديماً باسم ألتيبوروس^{١*} بإفريقية القنصلية (تونس) ، على قطعة فسيفسائية تعد من أعظم القطع على الإطلاق لصورة لمشاهد الصيد البحري و حركة الملاحة النهرية و البحرية على حد سواء ، و ترجع هذه القطعة إلى حوالي عام ٢٨٠- ٢٩٠ م.^{٢*} [صورة ٧٢]

و بصورة سريعة ، تمثل هذه الفسيفساء مجزأً زائلاً بالأسماء^{٣*} ، هذا إلى جانب وجود مجموعة من المركب الرومانية المختلفة الأشكال ، و قد كتب بجوارها أسماء إغريقية ، أو لاتينية ، و مخنومة ببعض الأشعار اللاتينية . و في إحدى جوانب اللوحة نشاهد رأس الإله أوقيانوس ، و في الجانب الآخر لها نجد الإله " نهر " منحنيًا^{٤*} . و هذه اللوحة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم (A - 166) . و بالنسبة إلى محاولة تفسير ماهية المكان الذي عثر به على هذه القطعة من الفسيفساء ، نجد أن الأراء قد تعددت و اختلفت فهناك من ذكر أن المكان الذي اكتشفت فيه^{٥*} ، ربما كان مركزاً للتداوي بالمياه المعدنية ، و يعضد هذا الرأي وجود البرك المائية بكثرة ، هذا بالإضافة إلى وجود قطعة من الفسيفساء عليها كتابة تتعلق برب الطب آلا و هو الإله

١* - التبروز : عرفت قديماً باسم ألتيبوروس : *Althiburus* هي مدينة تقع في الجزء الأوسط من غرب إفريقية البروقنصلية ، و هي مدينة جبلية بعيدة عن البحر ، تعرف اليوم باسم " المدينة " .

٢* - Henig . Martin ., op.cit ., p. 126

٣* - المتحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ ، لوحة (١٦) ص. ٤٨ .

٤* - نفسه .

٥* - نفسه ، ص. ٩٠ .

الشهير باسم ابوقراط اليوناني : أسكولاب^{١*}.
و هناك رأي ثانٍ يؤكد أن المبنى الذي عثر به على
القطعة ، ليس إلا مبنى تجتمع فيه نقابة التبروز لتجارة
نوع من أنواع البضاعة^{٢*}.
و أخيراً هناك رأي رستوفتزف ، الذي ذكر أن هذه القطعة
الفسيفسائية كانت تغطي أرضية الحمام البارد " *frigidarium* "
في دورة المياه الخاصة بمنزل رجل غني كان يسكن في
مدينة ألتيسوروس^{٣*}.
و في جميع الأحوال ، فعدم توصيل الباحثين و الأثريين بصفة
قطعية إلى معرفة هوية المبنى ، فإن ذلك لا يمنعنا من الوقوف
طويلاً وقفة تأمل و اعجاب أمام هذه الوثيقة النفيسة جداً^{٤*}.

١* - ابو قراط : أسكولاب *Ἀσκληπιος* كثيراً ما قص لنا الكاتب هيزيودوس و بنداروس قصة
هذا الإله الخاص بالطب حتى أنه قد لقب بإله الطب ، و قد بلغت شهرته درجة كبيرة حتى أن
الرومان أنفسهم أخذوه هم أيضاً إلهاً للطب لديهم و عرف عندهم باسم : إسكولاب .
كانت امه هي كورونيس *Coronis* ابنة فليجياس *Phlegyas* ملك تيساليا *Thessalie* ، و كان
الإله أبوللون قد أوقعها في غرامه ، إلا أنها خائنه مع إنسان فان هو إسخيس *Ischys* .
و عندما علم الإله أبوللون بخيانتها تلك ، عاقبها بالموت ، و قبل أن ينتهي جسدها تماماً أحس بالندم
على فعلته فأنقذ ابنه من بين أحضانها ، و كان هذا الابن هو ابو قراط *Ἀσκληπιος* .
و قد عهد به أبوللون إلى القنطور الحكيم خيرون ليربيه و يعلمه الفنون و العلوم عمل التركيبات
الدوائية الطبية . و قد برع في هذا المجال كثيراً حتى أنه لم يعد فقط قادراً على معالجة المرضى ، وإنما
أصبح أيضاً يستطيع إعادة الحياة إلى الموتى ، مثل جلوكوس ، و تيندار ، و هيبوليت .
أمام هذه المعجزات ، استشاط الإله هاديس غضباً من إعادة للموتى من مملكته ، و انتهى الحال بإبي
قراط أن تخلص منه الإله زيوس - كبير الآلهة - حتى لا يختل الميزان الكوني .

المزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 50 .

٢* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩٠ .

٣* - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٠٥ .

٤* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

وصف القطعة :

كما سبق القول ، فإن هذه الفسيفساء من مدينة
ألبروز في ولاية إفريقية البروقنصلية : *Africa Proconsularis* .
و حفظت القطعة بمتحف العلوي أو باردو^{١*} .
و طرفاً هذه القطعة الفسيفسائية يوضحان الحركة الملاحية ؛
فمن ناحية نجد رأس إله المحيط : *Oceanus*^{٢*} و قد أحاطت به
الأسماك و حيوانات البحر الأخرى ، و ملائكة الحب : *Cupid*^{٣*} و هي
راكبة على دولفينات *delphimus* . و من الناحية الأخرى ، نجد
صورة إله " نهر " محاطاً بالبوص و الغاب ، و في يده
اليسرى فرع شجرة .

١٠

١* - رستوفتوف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٠٥ ، اللوحة ٢٩ ص ١٠٤ .
٢* - إله المحيط : *Oceanus* ، و المحيط ظاهرة طبيعية ظهرت قبل العالم نفسه ، و قد احتل المحيط
مكانة بارزة و هامة في عالم الأساطير الإغريقية .
بالنسبة إلى الإله نفسه ، فهو ابن أورانوس *Oupavos* و الزوجة *γη* ، و هو التشخيص الإلهي
للمياه . و يحيط بالأرض و كأنه نهر عظيم تبدأ منه الخليقة و إليه ينتهي كل شيء .
و هو اب لنحو ثلاثة آلاف نهر هي التي تسد عطش الرجال ، و تروي لهم أراضيهم فتحجود
بالزراعات . و قد أنجب له زوجته *Tethys* عدد كبير من البنات هن *Oceanides* ، بالإضافة إلى
عدد من آلهة الأنهار .
و قد ظهر أوقيانوس مبكراً في الفن مع " إناء فرنسوا " ، ثم في أعمال النحت في برجامة ، و أخيراً
في مرحلة متأخرة في الأعمال الفنية الرومانية ، بخاصة على التوايت ، فصور في شكل رجل عجوز
ملتحي بذن خضراء . و كان يحمل قرن ثور يرمز به إلى قوة المياه الطاغية و المتدفقة .

للمزيد راجع : Schmidt Joel , op.cit. , p. 221

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1058

٣* - كيوبيد : *Cupidus* يتشابه مع الإله إيروس الإغريقي كثيراً في خصائصه ، حتى انتهى به
المطاف إلى أن أصبحا تمثيلاً لإله واحد ، و هو مساعد للإلهة أفروديت ، فهو تشخيص لرغبة الحب
و كثيراً ما صور في الفن كطفل بأجنحة و معه القوس و السهام التي يطلقها على القلوب فتفيس
عشاقاً و هيماً . للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 85

و بالنسبة إلى هذه اللوحة ، فقد عرفت أيضاً باسم
 "فسيفساء المدينة" ، و ذلك نسبة إلى المدينة التي عثر
 فيها على اللوحة ، و من هنا حملت نفس الاسم^{١*} .
 أما بالنسبة إلى المسافة بين الطرفين^{٢*} ، فهي تمثل الماء الذي
 تسبح فيه مختلف المراكب التي تمخر البحار و الأنهار ، و أغلب
 هذه السفن مسماة بأسمائها الخاصة ، و قد يصحب
 هذه الأسماء إقتباسات من بعض الشعراء اللاتين .
 و على الرغم من أن هذه الكتابات ليست موضوعاً للبحث و الدراسة
 هنا ، إلا أنه من الجدير بالذكر أنه قد وردت بعض الأسماء
 بكل من اللغة اللاتينية و اليونانية^{٣*} . و تدل هذه القطعة
 على مبلغ الاختلاف و التباين العظيم في السفن التي
 كانت تستخدم في العالم القديم في مختلف الأغراض .
 و اللوحة تعطينا خمسة وعشرين نوعاً من المراكب التي
 كانت تستعمل في العهد الروماني ، و يختص بعضها بنقل
 أنواع من البضائع^{٤*} .

١* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦ .

٢* - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٠٥ .

٣* - من أفضل هذه النقوش حفظاً و صيانة ، النقوش التالية :

- (1) *Σχέδια , ratis sive ratiaria*
- (2) *Celestes , καλήτες* : " hypereticosque celestas (*Lucilius* ?) "
- (3) *Celoces* : " Labitur uncta carina per aequora cara celocis " (*Ennius*) .
- (4) *Corbita* : " quam malus navi e corbita maximus ulla'st " (*Lucilius*) .
- (5) *Hippago , ἵππαγωγος* (laden with three horses-Ferox , Icarus and Cupido) .
- (6) *Catascopiscus*
- (7) *Actuaria (portusculus)* و يعين الربان الوقت المناسب للمجدفين بواسطة مطرقة خشبية
- (8) *Tesserariae*
- (9) *Paro* : " tunc se fluctigero tradit mand { atiq { ue } paroni " (*Cicero*) .
- (10) *Μυοπαρο*
- (11) *Musculus , μῦδιον* .

للمزيد راجع : رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٠٥ .

٤* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦ .

إذا بدأنا بطريق اللوحة ، نجد في البداية رأس الإله أوقيانوس . والملاحظ أن الكاتب المنجي النيفر^{١*} يعتقد أن هذا الإله هو رب النهر لا البحر في نظر الإغريق ، وهو النهر العظيم الذي يجري في دائرة حول نهاية العالم التي منها وإليها تشرق وتغرب الشمس والنجوم .

فجري رأساً هائلاً لهذا الإله بلحيته الموقرة وشعره الهائج المختلط بالحيوانات البحرية و النباتات التي تغطي أحياناً جانباً من وجهه وصدره ، وكانت هذه الحيوانات و النباتات البحرية كثيراً ما تزين عتبات المنازل للوقاية من العيون .

وهكذا ظهر وجهاً لرجل كبير في السن ، له حية طويلة وكثيفة في نفس الوقت وقد تشابكت وتشعبت حتى اختلطت بمصلات شعره الهائجة والطائرة ، وكأنها تموج وتتطاير في كل مكان ، فهذا في النهاية و كأن شعره وحيتته شيئاً واحداً متشايكاً ، ومتشعباً ، وغزيراً .

كذلك ظهرت حواجبه كثيفة وتوحي مع شكل العينين بالحنن نوعاً ما ؛ فقد صورت العينان بيضاويتان وذات جفون منتفخة بعض الشيء . أما الأنف ، فهي طويلة وحادة ، وأخيراً الفم الذي لا يكاد يظهر بسبب كثافة شعر الذقن .

ولم يغفل الفنان عن تصوير خطوط الوجنات و ثنياتهما ليعبر بها عن عامل السن فيضفي عليه الوقار والهيبة .

وتحقيقاً لعامل السيمرية ، نجد الفنان وقد صور على يمين ويسار الإله أوقيانوس ملائكة الحب : كيبيد .

فظهرت هذه الأخيرة في شكل طفلين صغيرين ولهما أجنحة ، ويمتطيان الدرافيل . وقد كان لمنظرهما هذا تأثيره في صيغ المنظر بالشاعرية والجمال اللذين يتميز بهما منظر آلهة الحب في العادة .

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٨٤ .

وإذا رأينا الإله أوقيانوس و فوق رأسه أرجل الجمبري ،
ثم حوله تلك السفن و المراكب*^١ ، حتى لنا أن نعتقد أن
المعنيين بالأمر هم مجهزو المراكب و السفن ممن يخاطرون
بأموالهم في التجارة البحرية*^٢ .

و قد يتعجب القاريء نظراً لوجود مدينة أليبيوروس في
منطقة بعيدة تماماً عن البحر ، فهي مدينة جبلية ؛ و لكن
وجود هذه المشاهد بالمدن البعيدة عن البحر ، لا تفند هذا
الافتراض ، ذلك أن الملاحين و مجهزي السفن يمكن لهم الرجوع
إلى مسقط رأسهم بعد فترة غياب ، لبناء المنازل
الضخمة و السكنى بين أهلهم و عشيرتهم*^٣ .

فكما كان كبار الفلاحين يملكون داراً في الضيعة ، و أخرى
بالمدينة ، فلا عجب أن يملك كبار التجار أيضاً منازلاً قرب
أحد الموانئ ، و أخرى بمسقط رأسهم .

لقد قدم لنا هذا الجدول*^٤ - أو ما بقي منه - خمسة
و عشرون نوعاً من المراكب الإغريقية و الرومانية .

و قد كتب ، كما سبقت الإشارة من قبل ، أسماء اثنين و عشرين
منها مع بعض الاستشهادات الشعرية بالأحرف الرومانية ، و أحياناً
بالإغريقية أيضاً . و الكل يسبح في بحر زاخر بالأسماء ،
تحت نظر الإله " أوقيانوس " ، و الإله " نهر " .

فإذا تناولنا هذه المراكب بشيء من التفصيل - بالقدر الذي
تسمح به حالة القطعة - نجد أن هذه المراكب تنقسم إلى
قسمين .

* ١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩٠ .

* ٢- يذكر المنجي النيفر مثال مشابه هو سيفساء حمام شط مريم (تمثرا القديمة) ، الموجودة
بضواحي سوسة .

* ٣- نفسه .

* ٤- نفسه ، ص. ٩١ .

القسم الأول ، ويشمل سفناً حربية ذات قلوب و مجاديف ^{١*} .
 أما القسم الثاني ، فيشمل السفن المدنية ؛ وهي عديدة نظراً
 لتعدد واختلاف الأغراض التي تستخدم فيها .
 فمن بين هذه السفن المدنية ؛ سفناً شرعية بدون مجاديف ،
 وتكون خاصة بحركة الملاحة التجارية ، فبعضها عبارة عن
 قوارب تصلح في عملية نقل البضائع ، بخاصة الجرار .
 وهناك أيضاً قوارباً أخرى تختص بعملية نقل الخيول .
 فبالنسبة إلى الخيول ^{٢*} ، فنجد أنها قد ظهرت بكثرة على
 الفسيفساء من ولايات إفريقية الشمالية بصفة عامة ، حتى
 أنها في أغلب الأحيان كانت تصور ، ويكتب بجوارها
 أسمائها ، مثل اسم الحصان : فيروكس *φίροξ* ، وإيكاروس
Ίκαρος ، و كيوبيد *Cupido* ، وهم اللذين تم نقلهم في مركب
 من المراكب التي ظهرت في هذه القطعة الفسيفسائية .
 وأخيراً يوجد فلكاً صغيرة قد تستعمل للركاب ، بالإضافة
 إلى الزوارق التي تستخدم في أغراض الصيد .
 ومن هنا استحققت هذه اللوحة أن تلقب بلوحة "جدول
 السفن الإغريقية والرومانية" .

وأخيراً ، فعلى الرغم من صعوبة التعرف على النماذج
 المصورة أمامنا بصفة قاطعة ، إلا أنني أرتأيت ألا أغفل هذه
 القطعة من الفسيفساء ؛ نظراً لما تعكسه من عالم بحري
 يكتنفه الغموض والإبهام ، هذا بالإضافة إلى المعلومات
 المختلفة عن الحركة التجارية ، والنشاط الملاحي المرتبط بها .
 فهذه القطعة ^{٣*} هي دليل واضح و صريح على علو شأن

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

*٢- Blanchet , Adrien . op.cit. , p. 78 .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٤٩٧ ، ملاحظة رقم ٣٥ (الحاشية) .

التجارة البحرية ، و ما كان لها من أهمية بالغة مما كان يصرفه الأباطرة ، و ما كانت تنفقه المدن من مبالغ طائلة على تحسين المرافئ القليلة و التوسع في إنشاء أخرى جديدة بفضل استخدام جميع وسائل التحسين و سبله المستحدثة نتيجة لما بلغه الفن الهندسي من تقدم و كمال في العصر الهلنستي^{١*}.

و كان أعظم نشاط في هذا المضمار هو الذي نهجه الإمبراطور تراجان.

و شيدت أيضاً مئات من الفنارات في أعظم المواقع أهمية على شواطئ البحر المتوسط ، و أصبحت السياسة المطردة في تشييد الفنارات لصالح الملاحين من مستحدثات القرن الأول الميلادي^{٢*}.

و لكي ندرك مدى ما طرأ من تقدم ضخم في التجاوة النهرية^{٣*}، يتعين أن نلاحظ ذلك التباين الشديد حتى في تلك التفاصيل الموحدة. يختلف أنواع القوارب و السفن النهرية المرسومة على هذه الفسيفساء .

و يعتقد رستوفتزف أنه ، أغلب الظن ، أن الصور المنعكسة على هذه الفسيفساء قد أخذت من كالوج للسفن موضح بالصور . و جدير بالذكر أن الفسيفساء الذي أخذ من موضوع السمك مادة له في جميع أنحاء العالم الإغريقي الروماني ، كان يقتبس رسومات الأسماك من بحوث موضحة بالصور في علم الأسماك^{٤*}.

١* - رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٤٩٧ ، ملاحظة رقم ٣٥ (الحاشية) .

٢* - نفسه .

٣* - نفسه ، ص. ٤٩٨ .

٤* - علم الأسماك : ἰχθιόλογος .

وحقيقة الأمر أنه في فسيفساء ألثيوسوروس لا توجد أسماء خاصة دالة على قوارب مصرية ، وإنما هي أسماء كثيرة لقوارب كلتية ورومانية^{١*}. وفي هذا دلالة على أن كالوج السفن صُنف وجمع في إيطاليا من أحد المصادر الهلينستية ، وليس السكندرية ، وأن الشخص الذي اضطلع بهذا العمل كان وثيق الصلة والمعرفة بأحوال إيطاليا وبلاد الفال . ويدل أن الأصوب تغليب اسم شخص مثل فيريوس فلاكوس^{٢*} *Verrius Flaccus* على فارو^{٣*} *Varro* .

١* - رستوتزف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٤٩٨ ، الحاشية رقم ٣٥ .

٢* - فيريوس فلاكوس : هو *Verrius Flaccus Marcus* (من حوالي ٥٥ ق.م. إلى ٢٠ م.) كان معلماً ومربياً وأصبح " تيتور " *tutor* لأحفاد أغسطس . كان بعد فارو ، من أبرز معلمي روما ، وكان يجمع بين دراسة اللغة والآثار ، وللأسف فقدت معظم أعماله .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1589 .

٣* - فارو : هو *Marcus Terentius Varro* (١١٦-٢٧ ق.م.) ولد في ريات *Reate* بأرض السابين ، شمال شرق روما . وقد درس في روما على يد أيليوس *Aelius* ، ثم في أثينا على يد الفيلسوف الأكاديمي أنتيوخوس : *Antiochus* . وقد تقلد المناصب العامة وخدم تحت لواء يومسي في الحرب الأهلية . وكرمه قيصر وعهد إليه بتكوين أول مكتبة عامة في روما ، إلا أن المشروع للأسف لم يكتب له أن يري النور ، بخاصة بعد اغتيال قيصر .
وعندما أكمل عامه الثامن والسبعون ، كان قد كتب حوالي ٤٩٠ كتاباً منهم ٥٥ مجلداً معروفاً .
من مؤلفاته الشهيرة :-

* عن اللغة اللاتينية : *De lingua latina* في خمسة وعشرين كتاباً ، وقد صدر هذا العمل قبل موت شيشرون ، أي حوالي عام ٤٣ ق.م.

* عن الزراعة : *De re rustica* ويتكون من ثلاثة كتب صدرت عام ٣٧ ق.م. ، وتحدث هذه الكتب عن الزراعة بصفة عامة وعن تربية الماشية ، والطيور ، والنحل .

للمزيد راجع : - جورج سارتون ، المرجع السابق ، ج. ٦ ، ص. ٦٨-٦٩

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1582 .

- Petit Larousse Illustre' , op.cit. , p. 1756

و أخيراً ، فجدير بالقول أيضاً ، أنه على الرغم من أهمية هذه القطعة لما تعكسه من بيئة بحرية كبيرة و متنوعة ، فإن هذا لا يمنعنا من تناول بعض النقاط التي تحسب على الفنان و ليس له .

ف نجد أولاً ، أنه على الرغم من بعض الأخطاء الناتجة عن جهل العامل للناحية التقنية في ميدان الملاحة ، ففي ست حالات صور الجدافين على عكس الواقع^{١*} .

كذلك ، فقد أهمل الفنان رسم السكان ، ما عدا السفن الكبيرة ، هذا بالإضافة إلى أن تصويره حسب الرسم النظري غير محكم و قياساته غير نسبية .

و مع ذلك فجدولنا هذا فريد من نوعه ، إذ يعطينا كل هذه الأشكال التي تكاد تكون مجهولة تماماً ، و زيادة عن ذلك الأسماء و الاستشهادات المصاحبة التي تعين على التعرف على بعض الأمور الغامضة .

هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر دليلاً واضحاً على اهتمام الفنان بتصوير البيئة البحرية ، كما ظهر اهتمامه من قبل بالبيئة الطبيعية الرعوية ، و الريفية .

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

﴿ ٥ ﴾ فسيفساء أودنة :

عثر على هذه القطعة الفسيفسائية في أطلال دار ريفينة كبيرة ، كانت تقع في جوار مدينة أودنة *١ ، أو كمس عرفت قديماً باسم : أوثينا *٢ ، وذلك في تونس (إفريقية البروقنصلية : *Africa proconsularis* .

وقد كانت هذه القطعة تزين أرضية واحد من ساحات وأفنية الدار التي تعرف باسم الأتريا : *atria* في هذا المنزل المتصرف ، الذي يحتمل أنه كان ملكاً لآل لابيريوس : *Laberii* *٣ . [صورة ٧٣]

*١- أودنة : Oudna هو الاسم الحديث لمدينة أوثينا *Uthina* القديمة في تونس (إفريقية البروقنصلية) . وهي في الأصل عبارة عن مدينة رومانية أقيمت في منطقة السهل الخصيب من وادي مليانة ، وكانت تبعد عن قرطاجنة بحوالي ٣٢ كم. من الجهة الجنوبية الغربية . بدأت في الأصل بكونها ولاية صغيرة " *civitas* " و يحكمها حكام بونيين يطلق عليهم اسم : *suffetes* ، ثم اختارها أوغسطس بعد ذلك كمستعمرة *colonia* و أصبحت في عهده مقراً لجنود الكتيبة رقم *Legio XIII* . أما في عصر الإمبراطور هدریان ، فقد جباها بعضه و منح سكانها حق المواطنة ، فأصبحوا *peregrini* و سرعان ما زاد حجمها و اتسعت لتصبح مدينة ذات حجم كبير و تتميز بالرخاء الشديد . و يشهد على ذلك عظم مساحة مبانيها العامة ، و من ناحية أخرى فخامة منازلها الخاصة منذ منتصف القرن الثاني الميلادي .

و قد عثر بها وحدها على ٦٧ قطعة فسيفسائية نقلت إلى متحف باردو بتونس في القرن التاسع عشر. هذا بالإضافة إلى أن المدينة تحتوي على مبنى مصارعة الوحوش : *ἀμφιθέατρον* و يورخ بالقرن الثاني الميلادي ، و يعتبر أكبر مثال في إفريقية كلها إذ تبلغ مساحته ١١٢م. × ٨٩م. أيضاً يوجد بالمدينة مسرح : *θέατρον* قطره ٨٥م. ، و حمامات عامة كبيرة ، و كابيتول *capitolium* ، و آثار لسوق عامة *Forum* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1574 .

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق . جـ. ٢ ، ص. ٢٢٩ ، لوحة ٦٣ (١) .

*٣- نفسه .

و هذه القطعة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم :

(A - 105) * ١ .

وصف القطعة :

تعكس القطعة بصفة عامة مشاهد من الحياة الريفية البسيطة ، و الأنشطة التي تجري بها من حرث ، و رعي للأغنام ، و تربية للحيوانات ، و خيمة ، و بئر ، و غيرها من المناظر المرتبطة بالريف * ٢ .

فإذا بدأنا بوسط الصورة * ٣ ، فسوف نرى فيه منزلاً قروياً ، أو جرناً ، و في جانبه يقف رجلاً يمتلئ أن يكون راعياً . و قد وقف هذا الرجل يستند إلى عصا طويلة ، و هو ينظر إلى قطيع يقترب من الدار .

في الحائط الجانبية من هذا المنزل ، يوجد ثلاثة منافذ ، بالإضافة إلى باب قليل الارتفاع ، و يستند عليه محراث . و توجه قطيع من الماعز و الضأن و الثيران صوب المبنى ، بينما يجري كلبان في الاتجاه المضاد عبر الحقل . و أعلى هذا الجزء يقوم رجلاً بحراة حقلاً مستخدماً بعض الثيران .

و بالقرب من المنزل ، نجد خيمة : *gourbi* و يحوارها بئراً بدائية ملاً منها رجلاً منذ خطوات حوضاً على هيئة نصف دائرة ، و يسقي منها حصاناً . و على مقربة من ذلك ، نرى حصاناً آخر و قد ربط إلى وتد بين البئر و المنزل . و إلى جهة اليمين ، يسوق رجلاً يرتدي معطفاً ثقيلاً حمراً . إن هذا الجزء الأوسط من الفسيفساء ، يمثل حقلاً قسماً من ضيعة كبيرة .

* ١ - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ .

* ٢ - نفسه .

* ٣ - رستوفزف ، م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢٢٩ .

لقد أحيطت الصورة الوسطى من ثلاث جهات بمناظر تبين الأعمال المختلفة لملك الضيعة وعمالها^{١*}.

الجهة الأولى اليسرى، نجد فيها ثلاثة رجال في ملابس أنيقة، وعلى خيول جميلة، يهاجمون لبؤة، و يقتلون بها. في الجهة الثانية السفلى، صورت مناظر أخرى للصيد، حيث يهاجم رجلاً عاري الجسم، إلا من عباءة ترفرف من على كتفيه، خنزيراً متوحشاً بين صخور في أرض بها مستنقعات، بينما يحاول رفاقه أن يمسكوا كلباً ضخماً يشب على الخنزير.

أما في الأجزاء الصخرية من هذا الجزء السفلي، فنرى رجلاً آخر يتحرك ببطء وقد تنكر كعنز وهو يمشي على يديه وركبتيه لسوق أربعة طيور تعرف بالحجل إلى شبكة. أما الجزء الثالث والأخير، والواقع على اليمين فنجد فيه مناظراً من الحياة الريفية متمثلة في راعٍ في الحقول يعزف على نايه تحت شجرة زيتون، وعلى مقربة منه يوجد قطيعاً من الماعز، يحلب إحداها راعٍ آخر، بينما يجمع عبد زنجي زيتوناً من شجرة عالية^{٢*}.

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً، التاريخ: لا يرجع تاريخ هذه القطعة إلى ما قبل القرن الثاني بعد الميلاد، فكما سبق القول كانت المنازل الفخمة منتشرة في القرن الثاني الميلادي^{٣*}.

١* - رستوفتف، م.، المرجع السابق، ج. ٢، ص. ٢٢٩.

٢* - نفسه.

٣* - راجع كلي من : - رستوفتف، م.، المرجع السابق، ج. ٢، ص. ٢٢٩.

The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1574. -

وقد اختلفت الآراء في صحة تأريخ هذه الفسيفساء ، فوجد أن الأثري الواحد يرجعها أحياناً إلى حوالي عام ١٦٠-١٨٠ م ، ثم يتردد في ذلك ، ويذكر بعد ذلك أنها ربما من عام متأخر حوالي عام ٢٠٠-٢٢٠ م.* أي أواخر القرن الثاني ، أو أوائل القرن الثالث الميلادي*.

ثانياً ، تقسيم اللوحة : تنقسم القطعة إلى منظر رئيسي في سطر ، و حولها مناظراً أخرى تحدد نفس الموضوع .
وقد عمد الفنان إلى ترتيب المشاهد المراد تصويرها في سطور ، أو صفوف مركبة ، وقد ظهرت هذه الطريقة في إفريقية لأول مرة*.

ونرى هنا المنظر الرئيسي ، ويتغل جزء كبيراً في وسط اللوحة ، ثم عمل الفنان صوراً تلتف حول المشهد الرئيسي ، وكأنها كنارٍ وقد صورته من ثلاثة جوانب فقط ؛ الأيسر ، والأيمن ، ثم السفلي أو الأمامي .

واعتقد أن الفنان في حقيقة الأمر صور صفراً رابعاً و كان من المفروض أن يتواجد خلف المبنى ، ولكن - ربما رغبة منه في إبرازه وإظهاره بوضوح - نجد أنه قد رحل هذا الصف أمام المبنى كي نتعرف بسهولة على كل تفاصيله ، وأقصد به الجزء الذي يحتوي على البئر ، والخيول و الرجل الذي يسوق الحمار .

ثالثاً ، المشهد الرئيسي : بالنسبة إلى المنظر الرئيسي في القطعة هنا ، فوجد أنه يعتبر وحده بمثابة منظرًا متكاملًا ، و ثرياً ، إذ نراه زاخراً بعدة نقاط كلٍ منها جديرة بطول الملاحظة ، و الدراسة .

Henig , Martin . , op.cit. , p. 125 .

١*

٢- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ ، لوحة ١٥ .

Henig , Martin . , op.cit. , p. 125

٣*

يضم هذا الجزء مشاهداً مختلفاً من حياة الضياع ، و احياسة
الريفية بصفة عامة . فهناك منظر المبنى المصنوع ، ثم
منظر قطيع الأغنام التي ترعى أمام الدار ، و أخيراً منظر
ذلك الرجل الذي يحترق حقله .

أي أننا في جزء واحد ، نرى جميع الأنشطة و العناصر
المرتبطة بحياة الريف بدءاً من المبنى الريفي ، ثم تربية
الأغنام ، هذا بالإضافة إلى عملية الحرق و الزراعة .

(أ) المبنى : نرى أمامنا مبنى ريفي يتميز بالبساطة و أحججه
الصغير ، له مدخل مستطيل الشكل ، و كبير في واجهته
الأمامية ، تلك التي يقف عندها رجلاً بمصاه .

أما في الحائط الجانبي ، فيوجد فيه ثلاث نوافذ صغيرة ، و باب أيضاً .
و لكنه باب صغير يكاد يكون نصف حجم باب الواجهة .

كما نرى سقف المبنى المرتفع الذي يأخذ شكلاً جبالونياً بعض الشيء .
و أغلب الظن أن هذا المبنى كان حظيرة للمواشي و جرناً
للدار ، و ليس منزلاً لأحد المستأجرين : *coloni* ^{١*} .

و أننا أؤكد هذا الاعتقاد لسببين في رأيي ؛ الأول منهما
أننا نرى عند واجهة المبنى ذلك الرجل الواقف في المداخل .
و يبدو أنه راعي الأغنام ، يحاول أن يدفعها إلى الجزء الأمامي
المخصص كحظيرة للمواشي . و اعتماداً في ذلك على منظره و هو
يقف بالعصا ليحث بها القطيع إلى الداخل ، كما أنني أعتقد
أنه قد وقف في المدخل بالذات كسي يقوم بإحصاء عدد أغنامه
فلا ينتقص منها واحداً ، أو يشرده منه دون أن يدري به .

هذا بالإضافة إلى أن كبر حجم المدخل يعطى هذا الترتيب
حتى يسمح بدخول الماشية و الأغنام بحرية و دون مضايقة من
خلال باب صغير ، فتفر هاربة منه .

و لهذا فالجزء الأمامي من المبنى عبارة عن حظيرة للمواشي .

^{١*} - رستوفزف ، م . ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٢٩ .

و السبب الثاني في اعتقادي أنه ليس بمنزلٍ لاحد المستأجرين . فالجزء الخلفي من المبنى يبدو أنه كان جرنًا خفص الغلال ، و ذلك من خلال مدخله الصغير الذي يكفي فقط لدخول الزكائب و الأجولة ، هذا بالإضافة إلى هذه المنافذ الثلاث التي كانت - أغلب الظن - لتوفير التهوية الجيدة داخل هذا المبنى . و هكذا كان هذا الجزء هو الجرن ، و وجود مدخلان للدلالة على أن المبنى من الداخل مقسم إلى جزأين مستقلين .

و جدير بالذكر أيضاً أن هذا المبنى يعد صغير الحجم بالمقارنة مع منزل السيد / يوليوس ، و من ذلك نتأكد أنه ليس بمنزلٍ للراحة و السكنى ، و إنما هو مبنى منقسم إلى حظيرة ، و مخزن أي مكان لضرورات العمل .

(ب) القطيع : بالنسبة إلى هذا القطيع المصور ، ففيه المباعض و الضأن ، و الثيران ، و كلها كانت تتجه صوب الحظيرة .

و على الرغم من صعوبة التعرف على تفاصيل منظرهم ، إلا أنه يمكن القول أن عددهم يتراوح ما بين ستة و ثمانية رؤس ، و قد استخدم فيها الفنان قطعاً من الفسيفساء صفيرة الحجم و تتميز بالألوان الهادئة من درجات اللون البنسي ، و البيج ، و الذهبي ، و هو ما زاد من صعوبة تحديدهما لاختلاط هذه الألوان بلون الخلفية .

و لا عجب من وجود هذا القطيع بهذه القطعة الفسيفسائية ، أليست تربية الماشية ، و الأغنام من عصب أعمال الفلاحة و الحياة في الضياع ؟ فقد كانت لهذه الحيوانات و الفلاحة*^١ ، بصنفة عامة عائدتها الوفيرة على الاقتصاد ، فتكونت حول الضيعات و الزياتين صناعات (إن صح هذا القول) عديدة ، صناعة الخزف ، و صناعة الجلود . و قطعان الغنم هذه العائدة إلى مرابضها هي من النوع ذو الآلية الكبيرة .

* ١- المنحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٤ - ٤٢ .

(ج) الححرث : نصل أخيراً إلى منظر ذلك الرجل الذي يقوم على حرثة الحقل ، بالإضافة إلى عملية الححرث نفسها . ففي هذا الجزء الصغير ، تطالعنا عدة نقاط غاية في الأهمية ؛ حيث نجد رجلاً يستخدم المحراث المربوط إلى الثيران ، ليحرث به الأرض الزراعية .

لقد كان من المعروف ^{١*} ، أنه من الزراعات السائدة في إفريقيا كانت تلقب بمطامير روما ، ومن هنا كان لهذه الزراعة تأثيراً واضحاً في اللوحات الفسيفسائية ، مثلما نشاهد في فسيفساء أودنسة هذه .

و يتبين بصفة عامة ، من خلال أثواب الفلاحين أن هذا الححرث يقع في فصل رديء حيث يستعمل الرداء السميك . وليس هذا بالعجيب ، ذلك أن شمال إفريقيا لا ينتج إلا القمح الشتوي ، وأن الحرثة تقع في موسم الشتاء ^{٢*} .

وهكذا يعكس لنا هذا الجزء الصغير ، أولاً الفصل المصور في هذه القطعة ، ألا وهو فصل الشتاء ، ثانياً الزراعة والحقل الذي نراه كان مخصصاً لزراعة القمح .

ثالثاً استخدام الثيران القوية في جر المحراث و أداء المهام الشاقة بالحقل .

و لا ننسى منظر الفلاح نفسه بثيابه الثقيلة ، والتي يبدو أنه يضع على جسمه عدداً منها ، وذلك كشيء تقيمه من برودة الجو . كما نلاحظ عليه أيضاً أنه متوسط الطول ، وقد أمسك بعصا كبيرة ليُدفع بها الثيران إذا ما أرادت أن تنهاون ، أو تنكاسل عن أداء العمل المفروض عليها .

١* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢-٣٤ .

٢* - نفسه .

وقد استخدم الفلاح في جر المحراث تسوراً لونه بني داكن، وهو الأمامي، بينما خلفه الثور الآخر بني اللون أيضاً ولكن ليس داكناً كالأول. وبتضح عليهم ضخامة الحجم والقوة البارزة من خلال شكل القوائم، والقرون. ومن الواضح أن المحراث كان يلعب دوراً عظيم الأهمية بالنسبة إلى هذه المزرعة، حتى أنه كان يوجد واحداً آخر، وقد استند على الخائط الجاني من المبنى، فإذا تعرض أحدهما للتلف، كان الآخر موجوداً يؤدي دوره في العمل بدلاً منه.

رابعاً : الخنار الأوسط : كما سبق القول، فقد صور الفنان عدد من اللوحات تلتف حول المشهد الرئيسي، وكأنها كنار؛ وكانت من ثلاثة جوانب فقط؛ الأيسر، والأيمن، والسفلي. وبالإضافة إلى صف رابع يقع أمام المبنى، سوف نعلق عليه - مجازاً - الصف الأوسط وهو الرابع والأخير.

في هذا الجزء، يطالعنا منظر خيمة : *gourbi* - بالقرب من المبنى السالف الحديث عنه - وبمراً بدائية أمامها رجلاً يسقي خيوله، بالإضافة إلى كلاب تجري ناحية الحقول. وأخيراً رجلاً يسوق حملاً. وكل هذه النقاط تمثل عناصر هامة، تحكي عن موضوع يكاد أن يكون مستقلاً عن الآخر. فإذا بدأنا أولاً بالخيمة *gourbi*، نجد أن منظرها متيراً للاهتمام. فهي عبارة عن خيمة بدائية مكونة من ثلاثة جوانب. وقد اعتمدت في نصبها على الأوتاد القصيرة، القوية في نفس الوقت، وكانت تدق في الأرض.

وجود هذه الخيمة في لوحة أوديسة، يحمل على الاعتقاد بوجود قوافل الرحال، ولو مرة واحدة في السنة عندما يتغير الطقس^{١*}.

*١- المنحي النيفر، المرجع السابق، ص. ٤٢.

و استكمالاً لنظير الخيمة الدال على الترحال و الخيابة الغير مستقرة ، نجد بعد ذلك أمام الخيمة ، منظر حصان و قد ربط إلى وتدي ، و ترك عنده لستريح ، و قد رفع صاحبه عنه اللجام و السرج كي يوفر له الراحة لبعض الوقت ، و ربما كان ذلك بعد متتاق الترحال ، و عناء السفر في الجو البارد .

و على مقربة من كل ذلك نرى بمرأى ببدائية ، تعتمد على إنزال الدلو بها ، فإذا امتلأ قام الشخص برفعه بعد ذلك عن طريق سحبه بواسطة الخيال .

و أمام البئر يقف رجلاً و قد ملأ منها لتديه دلو ماء و أفرغه في حوض بجوار على هيئة نصف دائرة ، و ذلك لستقي منه حصانه ؛ فأغلب الظن أنه كان هناك الحوض الذي يخص لسقاية الدواب بمختلف أنواعها ، بالإضافة إلى آخر يكون مخصصاً ليشرب منه البشر .

و بالنسبة إلى هذا الرجل فلعله كان يقيم بالخيمة الموجودة على مقربة منه ، و نلاحظ عليه الجسم المتوسل الطول ، كما أنه ليس بعريض ، و الغريب أننا نراه هنا يرتدي فقط سروالاً قصيراً (يشبه المايوه) و قد وقف في دعة و راحة .

أما بالنسبة إلى منظر الحصان الثاني ، فنجدته و قد وقف في هدوء يشرب الماء من الحوض ، و قد عرف الفنان كيف يصور لنا جموداً في هذا الوضع ، حيث وقف و قوائمه متباعدة بعض الشيء ، أي منفرجة ، و ذيله مسترسل الخصلات ، أما شبر العنق ، فقد رأيناه ينسد على جانبي عنقه ، بينما رأسه تنخفض إلى أسفل لتعطي إلى الحوض .

و قد تميزت هذه الخيول بالجسم البني الفاتح اللون ، و الذي يميل إلى الطوبى مع الشعر الأسود الناعم .

و المشهد الثاني في الأهمية بعد سقاية الخيل ، كان منظر ذلك الرجل الذي يسوق حماره .

و على الرغم من أن حالة القطعة لا تسمح لنا كثيراً بالوقوف على أدق التفاصيل ، إلا أننا نستطيع القول أن منظر هذا الرجل يوحي بكونه شيخاً هرمياً ، كبير السن .

و لعل السبب في هذا الانطباع كان مرده إلى معضفه الثقيل الذي يرتديه ، ليقيه من برودة الجو في فصل الشتاء القارس ، و لعل ثقل المعطف كثيراً زاده إحناء إلى الأمام ، و قد أمسك في إحدى يديه بعصا ليوجه بها الحمار من ناحية ، و تتكون من ناحية أخرى وسيلته في عقابه إذا تباطأ و امتنع عن السير .

أما يد الرجل الأخرى فيبدو أنه كان يمسك بها جسمه ليرفعه فوق كتفه ، و هو ما نرى جزءاً منه خلف ظهره .

أما بالنسبة إلى الحمار ، فهو حماراً قوياً أسمر اللون ، و يبدو أن ظهره كان ينوء بالأحمال التي وضعها الرجل فوقه ، لذلك فنحن نراه يسير بتؤدة ، و تمهل صوب الخقول ؛ و نعلم تفسير ذلك المشهد الخاص بالرجل و حماره ، بسيطاً كأن يكون هذا الرجل من ضمن فريق الرحل الذين يسكنون الخيمة ، و قد أخذ بعض البضاعة التي معهم و سوف يتوجه بها مع حماره إلى الخقول ، و منها إلى الأسواق ليقوم بعملية البيع و الشراء . و نستطيع القول أيضاً ، أن الحمار كان عليه العمل بمشقة ، و حمل البضائع ، بينما اقتصر دور الخيول على ركوب الفرسان لها و استعمالها في التنقل .

و أخيراً ، استكمالاً لمنظر حياة البدو و الرحل ، كان لابد من ظهور الكلاب في القطعة ؛ و هكذا رأينا كليتين على يمين هذا الجزء و قد كانا يجريان في الاتجاه المضاد و بما للتوغل عبور الخقول ، أو قد يكونا يبحثان عن عنزة متاردة ، أو ينفذان في المنقطة

لجـرد تأمـين و حماـية القـطـيع . و قد تـمـيزت هـذه الكـلاب باللـون البـني الفـاتـح ، مـع الجـسم النـحـيل ، و الـوبر البـسـيـط . و جـدير بالذـكـر ، أن الكـلب كـان كـثير الـوجـود فـي مـشاهـد الفـسـيفـساء - بـصـفـة عـامة - ، مـن أـجـل حـراسـة المـنازل ، و قـطـعان الأـغـنام فـي المـراعـي^{١*} .

ثامساً ، الجنائز الأيمن : كـما سـبقت الإـشـارة ، فـإن هـذا الجـزء كـان يـعكـس مـناظـراً مـن الحـياة الـريفـية .

عـور هـذا الجـزء عـدة مـناظـر مـختلفة فـي المـوضـوع ، إلا أنـها كـلـها تـعكـس بـصـفـة عـامة الحـياة الـريفـية ، و الرـعـوية البـسـيـطة .
المنظر الأول منها عبارة عن راعٍ يرعى في الحقول ، و قد جلس بالقرب من شجرة زيتون ، و أخذ يعزف بنايه أعذب الألحان . فإذا تناولنا منظر هذا الراعي - بالقدر المستطاع من حالة القطعة - فسوف نجد شاباً فارح الطول يتميز بالجسم الرشيق ، و البنيان القوي ، و العضلات القوية ، و قد جلس على صخرة مرتفعة ليستكين عليها و يقوم بمراقبة أغنامه ، و فكر أن يسلي نفسه ، و كذلك أغنامه ، فأمسك بالناي و أخذ يعزف عليه .

و قد ارتدى الراعي ملابساً بسيطة لعلها من الكتان ، أو من الصوف لتناسب مع طبيعة عمله ؛ و تتميز باللون البيج الفاتح ، و يبدو أنه رداء يصل إلى ما فوق الركبة ، و له أكماماً قصيرة تكشف عن ساعديه القسوين ، و نرى أيضاً سيقانه الرشيق . و لهذا الشاب بشرة حمرة و شعر بني فاتح . و يضيف منظر هذا الفتى جواً شاعرياً جميلاً ، مما يكسب المنظر بصفة عامة هدوءً ، و رقة ، و عذوبة ، و صفاء .
فيلفت إنتباهنا إلى جمال الطبيعة البكر ، و الذي يتميز بسحره الخاص .

١* - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٤ .

المنظر الثاني هو منظر راعٍ آخر يقوم على رعاية قطيعه من الماعز ، حيث نراه وقد جلس يجلب إحداها .
و يتميز هذا الراعي بالشعر الأسود القصير الجمعد ، بالإضافة إلى البشيرة الداكنة ، وقد ارتدي نفس ملابس زميله السابق ، إلا أنه يبدو أنه أصغر منه سنًا ، و شأنًا ، و هذا ما نستشعره من ضآلة شكله و طريقة جلوسه .
لقد جلس هذا الراعي على صخرة قليلة الارتفاع ، تسهل له العملية التي يقوم بها هنا و هي جلب العنزة ؛ بينما وقفت أمامه العنزة في استكانة و دُعاة منتظرة حتى ينتهي من عمله ، فتعود إلى الجري و اللعب و الرعي بين الحقول على مقربة من صاحبها .
أما العنزة الأخرى ، فنراها جالسة في هدوء و كأنها تستمع ، و تستمتع بعزف الراعي الأول الذي يعزف على الناي .
و من جهة أخرى ، لعلها تجلس هكذا لتتظن دورها في الحلب . و يتميز هذه الماعز بالصوف الأسمر الكثيف .
و إلى الوراء من هذه الماعز ، نجد حيوانين آخرين أحدهما ضخمًا ، و الآخر بسيط الجسم و لا نستطيع أن نتعرف عليهما أبدًا .
المنظر الثالث ، و الأخير في هذا الصف ، يعكس مشهداً لجنى الزيتون من الشجرة ، و ذلك بواسطة عبد زنجي . و يعتبر هذا الجزء مثيراً للاهتمام ، حيث نرى شاباً عبداً أسود البشيرة " زنجياً " قوياً ، فارح الطول ، مفتول العضلات ، يرتدي رداءً يغطي أحده اكتافه دون الآخر ، و يبدو أنه له حزاماً عند الخصر ، ثم يسدل قليلاً إلى ما قبل الركبة ، تاركاً الفرصة لظهور العضلات و السيقان الصلبة . و يقف العبد أمام شجرة الزيتون ، مشغولاً بجنى الثمار منها ، و قد لجأ كما نراه إلى ربط الأغصان بالحبال حتى يسهل عليه هزها من ناحية ، و من ناحية أخرى بسبب ارتفاع الشجرة الملحوظ ، و هكذا

تساقط الثمار الناضجة على الأرض ، فيعمل بعد ذلك على
لها ، ووضعها في سلة .

وأخيراً كان هذا الصف الأيمن يصور البيئة الضيعة
بجمالها ، وهدوها ، و صفائها .

سادساً : الخنازير الأيسر : يصور هذا الجزء مشهد صين
حيث الصيادون على خيولهم ^{١*} .

و نرى هنا ثلاثة من الرجال و هم يهاجمون لبؤة و يقتلون بها .
و بداية القول ، فإن الرجال المصورين هنا هم فرسان .
و أغلب الظن أن من بينهم صاحب الضيعة ، و معه رفاقه .
أو لعلهم كلهم من أصحاب الضياع و الثروات ، فقد كانت
من المعتاد أن نرى صاحب الضيعة ينشغل بعمليات الصيد ^{٢*} .
أننا هنا أمام ثلاثة فرسان على صهوة خيولهم الجميلة ، و يبدو
أن ثياب هؤلاء كانت تتميز بالعظمة و تدل على الثراء
و رغد العيش .

فبالنسبة إلى الخيول ، نلاحظ أنها خيولاً قوية مسدودة
جيداً على عمليات الصيد ، و يتضح على كل منها حركة
القوية و القفزة العنيفة ، و التي تتطلبها مقتضيات الموقف .
و قد أراد الفنان أن ينقل لنا صورة عن الصعوبات المرتبطة
بالصيد ، و كان ذلك سبباً في تصويره لذنوب الحصان بتعريضه
المتطايير في الهواء ، و أيضاً لقوائم الخيول المنتصبة إلى أعلى
بهذا الشكل المتنافر ، و الذي يدل على عنف الحركة ، فنجسد
كل حصان يقوم بالجزء الموكل إليه في هذه المهمة .
و قد ظهر كل حصان بلون مختلف عن الآخر . فهنالك
الأسود ، و البني ، و الأبيض ، و كلها تتميز بأجسام
الجميل و القوائم القوية ، و الذنوب ذو الشعر المسترسل .

Henig . Martin . , op.cit. , p. 125

- ١*

١* - راجع : فسيفساء السيد / يوليوس .

أما بالنسبة إلى الفرسان أنفسهم ، فقد ظهر عليهم
الثراء من خلال ملابسهم الجميلة ، الأنيقة .
إننا نراهم يرتدون ثياب الفرسان ، كما يضع كل منهم رداءً
كبيراً على الأكفاف فيما يشبه الكاب ، حتي أننا
نشاهده وهو يتطاير مع الهواء من سرعة وقوة الحركة .
وتقليصاً من حدة المشهد ، زرع الفنان شجرة زيتون في
وسط المشهد ، ليضفي من ناحية الرقة من خلال
نظر الطبيعة ، ومن ناحية أخرى لئلا نذكرنا بأن أغلب
عمليات الصيد كانت تتم بين حقول و بساتين الملك
أي " صاحب الضيعة " .

أما بالنسبة إلى منظر أنثى الأسد *λεοίνα* ، فلا نستطيع
أن نتعرف على تفاصيلها بسهولة ، ولا نجد سوى القول أنها
كانت من القوة ما استدعي وجود ثلاثة فرسان كي
يتفوقوا عليها و يقتلونها برماحهم المسننة ، و هي الأداة التي
كانت معهم و يستخدمونها في صيد أنثى الأسد .

سابعاً : الضئار السفلي : يصور هذا الجزء منظرًا للصيد
أيضاً و إن كان يختلف عن تلك المناظر التي رأيناها من
قبل في الكنار الأيسر .

و يكاد هذا الكنار أن ينقسم إلى قسمين رئيسيين .
القسم الأول ، و هو الموجود على اليسار ، يصور أجزاء
صخرية ، حيث يتحرك رجلاً بصورة بطيئة ، و قد
تنكرف في شكل عنزة ، فوضع ما يشبه جلد الماعز
على ظهره ، و نراه يمشي كالماعز فعلاً على أربعة قوائم ،
مستعيناً في ذلك بيديه و ركبتيه ، و هو يسوق أمامه
أربعة من طيور الحجل التي يسعى إلى أن يدخلها إلى
الشبكة . و قد ظهرت هذه الطيور واضحة ، و تميزت هنا
بالحجم السمين ، و هي تسير في تودة و تمهل لا

تدري أنها إنما تلقى بنفسها في التهلكة حيث شبكة الصياد الماكر . ولا تتعجب من حيل الصيادين قديماً في محاولتهم لتحقيق الفوز في مباراة القوي في الطبيعة ، فعلى الرغم من قلة الامكانيات آن ذاك ، إلا أن الإنسان لا يعوزة شيئاً لتحقيق أغراضه وأهدافه .

وقد تناثر في هذا الجزء شجرتان رفيعتان وقليلتا الأفرع والأغصان ، والأوراق . ولعل الفنان قد صورهما لإضافة الرونق الأخضر الجميل على هذا القسم ، وللأسف فإن حالة الفسيفساء فيه لا تسمح بمحاولة دراسته أكثر من ذلك .

فإذا وصلنا الآن إلى القسم الثاني من هذا الجزء ، وهو الجزئية المتواجدة على اليمين ، فسوف نرى فيها مشهداً آخر من مشاهد الصيد ، إلا أنه يختلف هو أيضاً .

يصور هذا المشهد الصياد الأسطوري ملياجر *Meleager** الذي ربما ظهر مبكراً هنا على هذه القطعة الشهيرة من منزل آل لابريوس في أودنة بالقرب من قرطاج ، جنباً إلى جنب مع المناظر الأخرى التي تصور الأنشطة الريفية ، و حياة الريف والضبيعة* .

* ١ - ملياجر : *Meleager* تبعاً للأساطير فإن ملياجر هو ابن الإله آرس : *Ἄρης* ، أو الملك الأيتولي :

أونوس *Oëneus* من خلقيدونيا ، أما امه فالثابت أنها ألتايا : *Ἀλθαία* .

لقد كان ملياجر هو البطل العظيم صاحب الفضل الأول في عملية اصطياد الخنزير البري الشهير الكاليدوني . وقد سمعنا عن هذه القصة لأول مرة من الشاعر هوميروس عندما نسي الملك أونوس أن يقدم الأضحيات إلى الربة أرتميس ، فما كان منها من شدة الغضب ، إلا أن أرسلت خنزيراً برياً ضخماً ليشتع في البلاد الخراب . وعندئذ قام البطل المغوار ملياجر بجمع الصيادين برماهم من عدة مدن مختلفة وقتلوه . وقد كانت عملية صيد هذا الخنزير الكاليدوني من أكثر الموضوعات شيوعاً في الفن منذ القرن السادس ق.م.

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 953 .

للمزيد راجع :

Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 197-8

Henig , Martin . , op.cit. , p. 125 .

-٢*

قد تجسدت أسطورة البطيل ملياجر أماننا هنا ، فرائنا
تجسدت في قوة وثبات و هو يقبل برمح الخنزير
سري الكاليدوني .

و لم تكن هذه العملية من السهولة بمكان ، و أبلغ
نيل على ذلك هو أننا نراه واقفاً و قد ارتدت القدم
بمضى إلى الخلف ، بينما تقدمت قدمه اليسرى إلى
أمام و اتضح أنه يركز عليها . أما يده فمشغولتان
في تصويب الرمح و غرزه في قلب الخنزير مباشرة .

و قد ظهر ملياجر عاري الجسم تماماً ، ربما كشأن
غلب الصيادين ، و ربما كان ذلك استعراضاً من جانب
الثقيل لقوته الجسمانية ، و عضلاته المفتولة ، و سواعده
الضخمة ، و التي ساعدته على التغلب على الخنزير .

و لم يضع على جسده سوى عباءة ترفرف من
كتفيه و قد ربطها بخيط حول رقبته ، و تركها تتطاير
مع أذراج الرياح .

و من ناحية أخرى ، فإن الخنزير تبعدو عليه القوة ،
و أنه كان يقاوم بعنف و ينتهي الشراسة على الرغم
من الصخور و المستنقعات التي تحيط به و يحاول أن
يخرج منها دون جدوى .

و على الجانب الآخر ، يظهر الصيادون الأخرون رفقاء
ملياجر و هم يحاولون أن يمسكوا بكلب الصيد الذي معهم ،
و يريد أن يثب على الخنزير .

و جدير بالذكر أن أحد هؤلاء الرفقاء يبدو أنه كان
يتردى سروراً قصيراً ، لكن نظراً لحالة القطعة
التي فسائية فلا نستطيع التعرف على أكثر من ذلك .

و هكذا كان هذا المنظر بصفة خاصة و بقية المناظر
بصفة عامة مشوقة و مبهرة عن الكثير من النقاط الهامة .

وقد عمد الفنان إلى ترتيب المشاهد في سطور أو صفوف مربعة و هو الأمر الذي أعتدناه في منطقة شمال إفريقية ككل^{١*}. كذلك كانت هذه القطعة تعكس الاهتمام المتزايد بالموضوعات الريفية و كانت تلك محاولة لتصوير مشهد طبيعي عادي أكثر منه تصويراً لكل عنصر من عناصر الطبيعة على حدة .

و بصفة عامة كانت مناظر الصيد هنا تتميز بنوع من الهدوء ، و هي تختلف كثيراً عن مشاهد صيد مماثلة ظهرت على قطعة فسيفساء^{٢*} عثر عليها في أطلال منزل رجل غني بالقرب من اجبة : *Thysdrus*^{٣*} و محفوظة .
تنحلف باردو بتونس^{٤*}. [صورة ١٧٤]

Henig , Martin , , op.cit. , p. 125 .

١*

٢* - فسيفساء الجم : كانت تصور منظرًا للصيد في إفريقية ، و قد رتب الصور فيها في ثلاثة صفوف ، و بصورة سريعة كانت تصور رجلين يمتطيان حصانين و يسيران ببطء خلال مزرعة من الزيتون . بالإضافة إلى منظر خادم يسلك بزمام كلبين فارعين على وشك أن يطلقهما على أرنب بري وجده كلبان آخران مخبئي في شجرة . يؤكد ذلك على أن مناظر الصيد في إفريقية كانت محبة إلى النفوس كالمناظر الزراعية تماماً . راجع : رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٧٧

٣* - الجم : الاسم القديم لها هو *Thysdrus* أما الآن فتسمى الجم : *El-Djem* و كانت تقع في شرق تونس ، و تعتبر بمثابة سوق تجارية كبيرة . و كانت هذه المدينة تقع في منطقة وسط بين كل من صوصة الحديثة (*Hadrumetum*) و صفاقص (*Tacapae*) . بالنسبة إلى أصولها ، فهي غامضة ، و لم يعثر بها إلا على نقش من العصر ما قبل البوني *Neo-Punic* و في عام ٤٦ ق.م. ذكر أنها مصدر للحبوب (*Caes. Baff. 36.2*) .

و بقيت طوال القرن الأول م. *oppidum liberum* ، و قد استند رخائها على وجودها في منطقة واسعة و ضخمة تخصصت في زراعة أشجار الزيتون .

و بها العديد من المنازل الخاصة الفخمة الغنية بالفسيفساء و ترجع إلى القرن الثاني و الثالث م.

٤* - راجع : رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٧٧

و كانت هذه القطعة الأخيرة يتم فيها الصيد عن طريق
كل من النداء والتعقب ، كما ذكر كسينوفون^{١*} .
و جدير بالذكر أن عملية صيد الأرنب تكاد تكون كما هي
في العصر الحديث ، و كانت على جانب كبير من الأهمية ،
ولها شهرة وإقبال في كل الأتحاء .
و كان من أهم عناصرها ؛ حجم الطريدة ، و نوعية لحمها ،
كما كانت هذه الرياضة تعتبر رياضة بدون مخاطر .
كل ذلك جعلها رياضة شعبية من الرياضات التقليدية التي
استمرت على مر القرون .

و هكذا كانت مشاهد الصيد غنية بالعناصر المتنوعة^{٢*} ، و مبررة
عن أشياء كثيرة جعلت المشاهد لا يمل أبداً من رؤيته
لها . لقد شاهدنا في مثال أودنسة عدداً من مشاهد
الصيد تختلف كل واحدة منها عن الأخرى مما يؤكد
نقطة أن الصيد بأنواعه كان شائعاً كوسيلة للرزق و التسلية ،
و كرياضة أيضاً و هو ما جعله موضوعاً محبباً في
الفن و بخاصة الفسيفساء منه .

و جدير بالذكر أن هذه القطعة الفسيفسائية في احد
مشاهدها ، و أقصد بذلك الجزء العلوي الذي كان يصور
رعي الأغنام ، و الماشية ، كان يذكرنا بقطعة شعرية لثيوكرت ،
و كأن الشاعر العظيم قد شاهد هذا العمل فوصفه^{٣*} .

١* - Aymard , Jacques , " Essai sur les chasses romaines " , (Paris , 1951) ,
p.334,363

٢* - Aymard , Jacques , op.cit. , p. 363-381 .

٣* - يتحدث ثيوكرت في قصيدته الرابعة : *NOMEIΣ* عن رعي الماشية و البهائم ، اللذين يأكلون
براعم أشجار الزيتون : *βαλλέ κατῶθε τὰ μόσχα τὰς γὰρ ἑλαιοῦς τὸν
θαλλὸν τρώγοντί τὰ δύσσοα* .

Gow , A.S.F , op.cit. , Vol. II , p. 76

راجع :

﴿ ٦ ﴾ فسيفساء أورفيوس من أودنة:

نتعرض الآن لهذا المثال الأخير من إفريقية القنصلية (تونس) .
و يصور أورفيوس*^١ وهو يعزف على قيثارة ، و كان هذا
المثال من مدينة أودنة*^٢ . و قد اكتشفت هذه قطعة
الفسيفسائية بأحجامات خاصة بمنزل عائلة لايريوس . و كان
العمل يحمل توقيع فنان هو مازوريوس : *Masurnus* .^{٣*}

و يصور المثال أورفيوس جالساً في ظل صنوبرة يعزف
على قيثارته ، و قد أحاطت به حيوانات مختلفة . فحيت
لأخفائه الشجيرة . و قد كتب في أعلى اللوحة جملة "تتمني
على اسم صاحبي المنزل و هما " لايريانوس ، و بولينهس ،
لايريبي " ، هذا بالإضافة إلى توقيع اسم صانع الفسيفساء
مازوريوس .

و هذه القطعة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم A 148 .
و ترجع إلى القرن الثاني بعد الميلاد*^٤ . [صورة ١٢٥]
و تعتبر هذه القطعة من أشهر القطع في هذا الموضوع . و يحسب
من الناحية التصويرية أيضاً ، فاللوحة الأكثر شعبية و انتشاراً هي
التي تمثل أورفيوس يعزف على قيثارته ، و قد أقيمت نصب
و الحوش الضاربة للاستماع في عثشوع إلى أنغامه العذبة*^٥ .

١* - أورفيوس : عن أورفيوس و قيثارته ، و تطور ظهوره في الفن ، سوف نفرد له حديث في
الباب الرابع من هذا البحث : " المناظر الطبيعية من خلال الفسيفساء من منطقة غرب أوروبا " .

٢* - أودنة : عن هذه المدينة ، راجع ص. ٣١٢ من هذا البحث .

٣* - المنجي نيفر ، المرجع السابق ، ص. ٢٢ .

٤* - الجملة كتبت باللاتينية : " ضيعة آل لايريبي : لايريانوس و بولينوس "

IN PRAEDIS . LABERIORUM . LABIRIANI . ET . PAULINI

٥* - المنجي نيفر ، مرجع السابق . ص. ١٠ . ص. ١٢٥ . لوحة ٦ . ص. ٢٥

٦* - نفسه ، ص. ٩٥ .

لدراسة التحليلية :

بعد هذا الوصف السريع مكوّنات تقطعة نفسيّة .
 سوف نطرق الآن في الدراسة التحليلية إلى عامين أساسيين .
 الأول تصوير أورفيوس نفسه ، و الثاني تصوير الطبيعة من حوله .
 * تصوير أورفيوس : نقد ستغل فننو إفريقياة هذا الموضوع بكونه
 نظراً لما يحتويه من أسرار و روحانيات مرتبطة بالعقائد الفلسفية و الدينية .
 فبالنسبة إلى البطل أورفيوس نجد مصوره في مركز القطعة ، ست
 الطبيعة من حوله ، و يبدو من الصورة أن الفنان قد عبر عن
 في شكل شاب في مقتبل العمر ، نعله في أو حمر العقائد لتب
 أو أرائل الرابع . و قد تميزت ملامحه و جسمه بلامح الرجولة المتدفقة
 و لا نستطيع التعرف على ملامح وجهه نظراً لتصف الذي تم
 العمل في هذا الجزء ، إلا أننا نرى بوضوح أن صوره كما
 يتميز بالغرارة و الطول حتى أنه كان يلامس كتافه .
 ثم ظهر نصفه العلوي مفتول العضلات ، و عريض المنكبي .
 و قوي الساعدين ، كذلك تمتدح على ساقه و ركبتيه مرمجة
 القوة ، و الصلابة . و قد جلس أورفيوس في وضع المواجهة من
 التفافة بسيطة إلى الجانب ، لتضفي عليه سحراً ، و غموضاً .
 و كان أورفيوس عاري جسمه لا يغطي جسمه سوى حتم .
 أو عباءة تركها تتسدل بحرية على جسمه ، تركاً لها لفرصة
 لتكشف عن صدره و تعود لتسريح بعد أن تضر مباشرة لتلصقه
 و من ثم سيقانه بعد ذلك . و تميزت هذه العبءة بغل
 لقماش و كثرة الثنايا ، مما أعطاهم حملاً و تنقاً .
 و جدير بالملاحظة أنه كان حافي القدمين ، و قد حسى على
 صخرة مرتفعة عن الأرض نيعرف و هو حسى شمس .
 بهذه اليسرى تمسك بالقيثارة . بينما يسمى نمرق عبيد
 تنصير حلى الأنف و أروعها .

* - شجي ، نيفر ، جمع السابق ، ص ٩٢ - ٩٣

و قد صور أورفيوس بحجم كبير ، و ضخم بطريقة غير واقعية و مبالغ فيها ، حتى أنه أضخم من الأسد و أعرض من البقرة ، و أطول من الحصان ؛ فبدت الحيوانات منكشحة و متقلصة أمام سحر و عظمة موسيقاه ، و هذا تبعاً لمكانته الكبيرة ، و ليس الواقع .

* **تصوير الطبيعة :** بالنسبة إلى الطبيعة هنا و أسلوب الفنان في التعبير عنها ، نجد أورفيوس في البداية يجلس على صخرة كبيرة مرتفعة عن الأرض بجوار شجرة صنوبر جزعها رفيع و طويل ، و قد كانت قليلة الأوراق بشكل ملحوظ .

و لكن ذلك لم يمنع الطيور المختلفة من الوقوف على أغصانها . و الملاحظ أن الفنان قد حاول تحقيق السيمتزية في المنظر إلى حد كبير . فنجد صور عددًا من الحيوانات على اليمين ، يقابلها نفس العدد على اليسار ، كما صنف الحيوانات فوق بعضها ، كل واحد منهم يقف فوق ما يشبه القاعدة و كأنها قاعدة من الرخام المصقول ، أو لعلها قطعة من الأرض صممت على مقاسه .

فبالنسبة إلى الجانب الأيمن ، نجد فيه أول ما نبدأ الأسد *λεων* ملك الغابة و قد جلس في هدوء الآن ، و تكن يبدو أنه كان في وضع التحفز ، إلا أنه سرعان ما هدأ و جلس بفعل سحر أنغام أورفيوس و عزفه الموسيقي البديع .

و يبدو أن هذا الأسد كان ضخم الجسم ، قوي المخالب ، فط القوائم ، غزير الشعر ، طويل الذنب ، و قد اقترب فكه من بعض النباتات الصغيرة التي نبتت عند الصخرة الصغيرة المواجهة أمامه . و لعل الفنان مازوربوس قد قصد أن يصوره بهذه الضخامة ، و الشراسة ليؤكد على مدى تأثير أورفيوس العظیم على الحيوانات الضارية و كأنه فعل السحر .

يلي الأسد في هذا الصف الراسي ثنائي حيوان من حيث القوة ، إن لم يكونا متساويان فيها ؛ ألا و هو الثور *ταύρος* . و قد ظهر وقفاً و كأنه يراقب ما يحدث أمامه ، و تبرز

وقد ظهر واقفاً وكأنه يراقب ما يحدث أمامه ، و تميز هذا النمر بالجلد الأرقط الجميل . و اهتم به الفنان حتى أنه لم يغفل عن تصوير شاربه بوضوح .

و ظهر عليه بوجه عام ملامح القوة ، و الدهاء ، و الخطورة . الحيوان الثالث هو الوعل ، و قد ظهر واقفاً بطريقة جانبية *profile* ، حتى الوجه الذي إلتفت إلى الأمام كي ينظر إلى أورفيوس . و قد برع الفنان في تصوير قرون الوعل ، و قوائمه الرفيعة ، و ذنبه الفصير .

نصل إلى الحيوان الرابع و الأخير في هذا الصف ، ألا و هو الحصان *ἵππος* و الذي ظهر ، و هو واقف بطريقة فيها شموخ و كبرياء ، و بدت رقبته ضخمة و قوية تتناسب مع حجم الرأس ، و البطن ، إلا أنني أعتقد أن حجم قوائمه الأربع كانت صغيرة إلى حد ما لا يتناسب مع بقية حجم الجسم .

و أمام الحصان (في المساحة الخالية أسفل أورفيوس) نجد قرداً صغيراً ذو ذيل رفيع و طويل و قد جلس بنصت في انتباه شديد لأحسان البطيل أورفيوس ، و هو الوحيد في المنظر الذي ظهر بدون قاعدة تحته يقف عليها مثل الآخرين ، و لعل ذلك بسبب ما يعرف عن القرد من شدة جبهها للحركة الدائمة و التنقل المستمر من شجرة إلى شجرة ، و من غصن إلى آخر . و يعلو القرد على قاعدة صغيرة طائراً صغيراً ذو جناح جميل ، و يلتفت برأسه إلى أعلى ليستمع إلى أحسان البطيل .

و ورائه نرى شجرة صغيرة وارفة الأوراق .

نصل الآن إلى الجانب الأيسر من القطعة ، و فيه نجد أيضاً صفاً رأسياً آخر ، ظهر فيه أولاً الفهد ، و الذي نراه وكأنه كان يمشي و يستعد للوثب على فريسة أمامه ، و لكن أوقفته عند حده أنغام أورفيوس الساحرة ، فتسمر في مكانه على هذا الوضع . و ظهر ذيله الرفيع و الطويل ، و تميز بالجلد الأسود لأرقط الجميل . و أخيراً في آن واحد .

الحيوان الثاني في هذا الصف الرأسي ، هو السدب ، أو لعله كان ذئباً ضخماً *λύκος* ، أو ثعلباً كبير الحجم *κίναδος* .
و إن كان أغلب الظن أنه دباً كما يبدو من ذلك الجزء الصغير المتبقي من ذيله ؛ حيث يتضح أنه كثيف الشعر .
وبصفة عامة ، يتميز هذا الحيوان الذي أماننا بضخامة الحجم ، مع قصر الذنب ، وقصر القوائم الأربعة نفسها .
أما الرأس فنرى لها آذاناً صغيرة ، وفكاً قوياً . ونجد سدب وقد أخفض رأسه إلى أسفل ، وكأن موسى في اورفيوس قد سحرته ، و ملكت عليه نفسه ، فكاد أن يثر صريعاً من تأثيرها الفعال على وجدانه .
يلبي هذا الحيوان ، واحداً آخر يبدو أنها غزالة برية *δορκάς* ، أو لعلها إحدى الماعز *ἀγελή* . وتتميز هذه الغزالة ، أو العنزة بالقرون الرفيعة الطويلة ، والتي تستخدمها في الدفاع عن نفسها ضد أي خطر . وقد جلست في هدوء واستكانة ، تنصت بعناية إلى ألحان أورفيوس الشجية ، وكأن مأساته قد لمست أوتار قلبها ، وكادت أن تبكي لحاله .
الحيوان الأخير في هذا الصف هو البقرة *βόυς* ، و نراها تقف فوق القاعدة المعتادة ، وقد تميزت بالجسم الضخم ، والقرون القصيرة ، مع الذنب الرفيع ، والقوائم الثابتة ^{١*} .
و أخيراً ، نرى تلك الطيور الواقفة على أغصان شجرة الصنوبر وهي تنظر ناحية أورفيوس ، وتنصت إلى ألحانه . ويبدو أن إحداها كانت عصفورة ، و الأخرى ببغاء . و المنظر بشكل عام يوحي لنا بالطبيعة الهادئة على الرغم من وجود بعض الحيوانات الضارية .
^{*} توقيع الفنان : في هذا المثال الفريد ، نجد الفنان يفخر بالتوقيع على العمل الذي قام بتنفيذه و كان اسمه مازوروس ، وقد كتبه بجوار اسم صاحب المنزل .

^{١*} - قارن أشكال الحيوانات مع أشكالها في كتاب س.م.بورا ، المرجع السابق، ص. ٣٣٣-٣٣٩.

الفصل الثالث

مقدمة عن ولاية تريبوليتانيا

(لبييا)



قدمت لنا المنطقة التي عرفت بليبيا* في العصر الحديث

*١- ليبيا : كان يعيش في غرب الدلتا على شاطئ البحر في منطقة الصحراء في العصور القديمة قوماً كانوا رعاة ماشية و غرسا أشجار يشبهون في ميزاتهم البدنية و عاداتهم بعض أقوام العصر الحجري الحديث في مصر ، أولئك هم التحنو *tehemu* و يترك رجالهم شعرهم طويلاً ، و كان أولئك البدو الرحل يتميزون عن سائر الشعوب الإفريقية بعيونهم الزرقاء و شعرهم الأشقر .
و لم يقلقوا المصريين كثيراً إلا بعد سنة ١٤٠٠ ق.م. تقريباً عندما رغبت جماعتان عظيمتان من المحارير ذوي الوشم و البشرة البيضاء ، في أن تتركاً مراعيهما البسيطة و أن تستقرا في مصر السفلي. فصد سبئي الأول و رمسيس الثاني هؤلاء المشوش و الليبو *Meswesh & Libu* و سميت ليبيا باسمهم.

و قد افلح مرتتاح ابن رمسيس في صد الليبو بعد أن خاض معهم معركة طاحنة ساعدهم فيها قراصنة البحر المتوسط . و كان علي رمسيس الثالث أن يطرد كلا الشعبين من غرب الدلتا ، و يصد موجتين جديدتين من الغزاة .

للمزيد راجع :- جورج بونزو و اخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٤ .

و هناك رأياً آخر يقول أن ليبيا هو الاسم اليوناني الذي أطلقه الإغريق على بلد الليبيين ، أي الوطنيين الذين كانوا يعيشون في منطقة شمال إفريقيا على الساحل . و قد ورد ذكرها لدى هوميروس على أنها أرض ريفية خصبة تقع بالقرب من مصر (Od. 4.85 f.) .

و في مرحلة لاحقة اشتهرت باسم المستعمرة الإغريقية هناك و المعروفة بقورينة : *Cyrenaica* .

و قد اتبع الرومان الإغريق في اهتمامهم بتلك المنطقة ، حتى أننا نجدهم يطلقون اسم *nome of Libya* على المنطقة الواقعة تحت الإدارة المصرية غرب الإسكندرية .

و في عصر دقلديانوس كانت ليبيا عبارة عن مقاطعتين :

(١) ليبيا السفلى " *Sicca* " .

(٢) ليبيا العليا " *Pentapolis* " ، و انتشرت فيها الزراعة و الفلاحون .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 855-6

العديد من النماذج الفلسفية التي ترجع إلى العصر الروماني .
و تعكس الفلسفة من منطقة تريبوليتانيا *^١ (في غرب ليبيا) نوعاً من الثقافة الهلنستية ، فقد كان لهذه الثقافة وضعها في بعض مناطق شمال أفريقيا . لذلك لم يكن من الغريب العثور على رسومات هلنستية تحيط بحوض الفلسفة الإفريقية .
وليس أدل على ذلك من أمثلة مدينة طرابلس *^٢ Tripolis .

*١- تريبوليتانيا : *Tripolitania* ، يعتقد البعض أن الاسم القديم لليبيا هو تريبوليتانيا ، و لكن هذا خطأ شائع . ف تريبوليتانيا في حقيقة الأمر ما هي إلا اسماً أطلق على المنطقة الغربية من ليبيا ، و التي كانت تشمل في مضمونها ثلاثة مدن هي سبراتة *Sabratia* ، و أويا *Oea* (طرابلس الحديثة) ، و أخيراً بلدة لبد *Lepis Magna* . و قد كانت هذه المدن الثلاث عبارة عن موانئ عند الساحل الشمالي ، و كان لها أهميتها في كل لبضائع و في رواج حركة التبادل التجاري و بالخصوص في الصحراء الليبية الشاسعة ، كما كان لانتاج زيت الزيتون في الأراضي المحيطة بكل مدينة من هذه المدن الثلاثة أثره في العمل على ازدهار هذه المدن و رخائها . و في عصر الإمبراطور أوغسطس كانت هذه المدن الثلاثة جزءاً من إفريقية البروقنصلية ، و على مدار العصر الروماني أصبحت تريبوليتانيا تضم قرى ريفية ، و أخرى جبلية ، و مزارع مفتوحة ، و ضيعات كالخصون . و كما ازدادت رخاء كلما زادت الحاجة إلى الأمن و الحصون . و كان الشعير ، و القمح ، و الزيتون هم

أهم مصادر الانتاج و الرخاء . راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1553 .
*٢- طرابلس : *Tripolis* اسمها القديم أويا *Oea* و هي ميناء قديم على البحر المتوسط . و قد أسست بواسطة مستعمرين تيرانيين حوالي القرن السابع ق.م . و قد كونت مع كل من طبرق و بدة ما سمي بإفريقيا التريبوليتانية ، و التي خضعت لسيطرة قرطاجة و من بعد لسيطرة آل بيت ماسينيسا *Masinissa* و قد أدت الغيرة و التنافس التجاري إلى خلق روح العداء مع لبد و التي استمررت حتى إبان أن كانت الاثنان تكويناً معاً " إفريقيا البروقنصلية " *Africa Pro-consularis* أما علاقة أويا بطبرق فكانت علاقة صداقة و كلتاهما كانت ثمدان روما بالقمح . و يقف قوس نصر *arcus quadrifons* شاهداً على ازدهار أويا تحت حكم ماركوس أوريليوس . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1061 .

Henig , Martin ; op.cit , p 117.124 plate : III, 94

-٣*

فإذا حاولنا أن نتفهم الموضوعات المختارة ، و المصورة على قطع الفسيفساء المختلفة التي عثر عليها في ليبيا ، يجب أولاً التعرف بصورة سريعة على بعض مجريات الأحداث ، و المواقف التاريخية التي مرت بليبيا .

ففي بداية القول ، نذكر الإشارة إلى أن قرطاجنة (بتونس) - و التي سبق و تناولناها في الفصل السابق - أخذت منذ القرن السابع ق.م. تنمو نمواً سريعاً حتى غدت أعظم المستعمرات الفينيقية في الغرب ^{١*} .

و في هذه الأثناء ، كانت فينيقيا ذاتها آخذة في الانحلال أمام توسع الأشوريين ، و وقوعها في قبضتهم . مما حدا بقرطاجنة إلى أن تنتهز هذه الفرصة لتنصب نفسها حامية للمستعمرات الفينيقية في غرب البحر المتوسط .

ثم أخذت منذ القرن السادس ق.م. تبسط سيطرتها تدريجياً على هذه المستعمرات الخليفة .

و تحول أهم المراكز التجارية الفينيقية المؤقتة إلى مستعمرات دائمة تابعة لها مثل بلدة *Leptis Magna* ، صيراته ^{٢*} *Sabrattha* ، و أويبا *Oea* في ليبيا .

^{١*} - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ج (١) ، ص. ٢٤٤ .

^{٢*} - صيراته : *Sabrattha* هي عبارة عن استيطان ذو ميناء طبيعي صغير عند غرب ليبيا ، و أغلب الظن أن الفينيقين هم الذين قاموا بتأسيسها ، و إن كان لم يعثر على آثار فيما قبل القرن الخامس ق.م. ، و قد عثر بالمدينة أيضاً على جبانة *necropolis* هليلنستية . و كانت آلهة المدينة الرئيسية هي الإله شدرافا : *Shadrappa* ، و الذي عبد في العصور الرومانية على أنه *Liber Pater* ، و قد كانت هذه المدينة تصدر الأفيال إلى إيطاليا . و قد ألحقت بهذه المدينة عدة مرات كوارثاً بسبب نشاط الزلازل بها مما كان يجعلها تعمل على النهوض من عثرتها مرة أخرى . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1342 .

و فضلاً عن ذلك ، فإن قرطاجة عملت على بسط سيطرتها على
الليبيين المقيمين في المناطق المجاورة لها ، شرقاً ، وغرباً ^{١*} .
وقد أعفت قرطاجة حليفاتها الفينيقية التابعة لها من أعباء
الدفاع عن نفسها ، ولكنها فرضت عليها ، وكذلك
على رعاياها الليبيين تزويدها بالمؤونة والجنود ، أو السفن في
زمن الحرب ، بالإضافة إلى أداء جزية سنوية مرتفعة ، حتى أن بلدة
كانت تدفع يومياً جزية قدرها ثلثت ^{٢*} ، وكانت بلدة آن ذاك
عاصمة إقليم المدن الثلاثة : تريبوليتانيا ، هذا بجانب أن المدينتين الأخريين
"أويا" ، و "سراطة" كانتا تؤديان جزية ثقيلة مماثلة لقرطاجة ^{٣*} .
وفي عصر قيصر ^{٤*} ، نجده يقبض على إفريقية ^{٥*} .

١* - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ج (١) ، ص. ٢٤٥ .

٢* - الجزية بمقدار ثلثت تساوي (= حوالي ٢٣٠ جنيهاً استرلينياً) .

٣* - نفسه ، ص. ٢٤٦ .

٤* - قيصر : *Julius Caesar, Gaius* ، ولد عام ١٠٠ ق.م. من أسرة نبيلة و قتل عام ٤٤ ق.م. .
و كانت لأسرته علاقة وطيدة بالساسنة والسياسة آن ذاك ، فعنته هي جوليا *Julia* زوجة ماريوس
C. Marius ، وقد استفاد ابن أخيها من ذلك . وقد تزوج قيصر من ابنة *Cornelius Cinna* .
المدعوة *Cornelia* عندما كان أبوها في منصب و سلطة ، فجعله في منصب *flamen Dialis* .
وقد تقلد عدداً من المناصب :- فارس *Questor* عام ٦٨ ق.م. ، ثم *Edilos* عام ٦٥ ق.م. ، و
كون مع القائد بومبي و كراسوس حلفاً ثلاثياً عام ٦٠ ق.م. و انتخب قنصلاً عام ٥٩ ، و ٥٦
ق.م. ، و من مؤلفاته : - عن حرب الغالة : *De Bello Gallico*
- عن الحرب الأهلية : *De Bello Civili*

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 780 , ff.

Hamilton , Edith , " The Greek Way & The Roman Way " , (New York, 1986), p. 337 .

٥* - لمعرفة تفاصيل الحملة الإفريقية *Bellum Africum* ، راجع : إبراهيم نصحي ، المرجع السابق .

ج (٢) ، ص. ٦٥٦-٦٥٨ .

إلا أنها لم تكن من السهولة بمكان ، و قد توجه في حملته
تلك إلى هادروميوم ^{١*} *Hudrumetum* أولاً ، فوجدتها محصنة تحصيناً قديماً .
و لم يكن في وسع قيصر مهاجمتها بالقوة الصغيرة التي معه .
فإنجحه صوب بلدة الصغرى *Leptis Minor* ^{٢*} . و قد رحبت به بلدة
الصغرى ، و هي تختلف عن مدينة بلدة الكبرى ^{٣*} : *Leptis Magna* ^{٤*} .

١* - هادروميوم : *Hudrumetum* (هي مدينة سوسة في العصر الحديث) و تقع على بعد ٩٦ كم.
جنوب قرطاج . و أسست بواسطة الفينيقيين حوالي القرن السابع ق.م.
و في عام ٣١٠ ق.م. حاصرتها قوات أجاثوكليس *Agathocles of Syracuse* حتى استسلمت له .
و جعلها القائد هانيبال قاعدة له حملة زاما ، ثم انضمت إلى الرومان عام ١٤٦ ق.م. و أصبحت
crvitas libera et mmmnis . و في عام ٤٦ ق.م. وقفت ضد قيصر في مخطضة لإقامة مستعمرة
هناك . و في عهد تراجان أصبحت *Coloma Concordia Ulpia Traiana Fruifera* .
و قد عثر بهذه المدينة على العديد من قطع الفسيفساء التي تغطي أرضيات المنازل الخاصة بها .
كانت هذه القطع تعتبر دليلاً على رخاء المدينة في منتصف و أواخر العصر الإمبراطوري . و كانت
رخائها يعتمد على الزراعة ، و تربية الخيول ، و الملاحاة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. . p. 663-4

٢* - بلدة الصغرى : *Leptis Minor* كانت تقع جنوبي هادروميوم بحوالي احد عشر كم. أي أنسا
مدينة في تونس الحالية .

٣* - بلدة الكبرى : *Leptis Magna* هي إحدى المدن الفينيقية التجارية ، أو ما يسمى *emporium*
و قد أسسها الفينيقيون على ساحل تريبوليتانيا في حوالي ٦٠٠ ق.م. أو قبلها بتليل .
في عام ٥١٥ ق.م. كانت تملك من القوة ما جعلها تطرد فلول الاستعمار الإغريقي من كيبيس
Cinyps ١٨ كم. من الناحية الشرقية . و تحتوي على العديد من الآثار المعمارية مثل السوق .
الجبانة ، و المسرح . و كان رخائها يعتمد على الزراعات بخاصة زراعة الزيتون ثم إنتاج زيتة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.844-5

٤* - إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ج (٢) ، ص. ٦٥٨ .

و تبع ذلك عدة محاولات من جانب قيصر ، و أيضاً من جانب
حصومه كلٍ منهما يحاول أن يحسم المعركة لصالحه ، و لما
كانت قد انقضت أربعة أشهر منذ وصوله إلى إفريقية دون
الوصول إلى نتيجة حاسمة ، جأ إلى مهاجمة مدينة تابسوس
Thapsus ، وقعت ولاية إفريقية بأسرها في قبضة قيصر^{١*}.

ولما كانت بلدة الكبرى *Leptis Magna* قد حلفت يوباً ،
و استضافت كاتو ، ففضي فيها شتاء عام ٤٨/٤٧ ق.م. - حينئذ
كان في طريقه إلى ولاية إفريقية - فإن قيصر أنزل
هذه المدينة من مرتبة حليفة و صديقة إلى مرتبة مدينة
تابعة لروما ، و فرض عليها جزية سنوية قدرها ثلاثة مليون
رطلاً من زيت الزيتون .

و من المعتقد أن أويبا (طرابلس) ، و صيراته كانتا تتبعان سياسة
بلدة ، و أنهما تبعاً لذلك أنزلتا أيضاً إلى مصاف المدن
التابعة لروما ، و إذا صح ذلك فإنه من الجائز أنهما كانتا تسهمان
في دفع الجزية السالفة الذكر ، و لا سيما أنها كانت أضخم
من أن تتحملها بلدة وحدها^{٢*}.

كانت هذه مقدمة بسيطة تتناول بصورة سريعة بعض
الأحداث البارزة التي مرت بتاريخ ليبيا ، و التي من شأنها أن
توضح لنا بعض الأمور المتعلقة بالقطع الفسيفسائية .

*١- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٦٦٠-٦٦١ .

*٢- نفسه ، ص. ٦٦٢ .

فمن إحدى المناطق و هي زليتـن *Zliten* بليبيا ، الواقعة بالقرب من مدينة أويـا (طرابلس) ، عثر على فيلا ، أو داراً فخمة تقدم وحدها عدد أربع و عشرون قطعة فسيفساء من النوع الدقيق المسمى *emblemata* ، وقد نفذت هذه النماذج على بلاطات فخارية من نوع *terra cotta* (٩ : ١٥ حصوة / سم^٢) هذا بالإضافة إلى أنها تقدم أيضاً لوحات تليطية صنعت بطريقة : *opus vermiculatum* * ١ .

و قد أختـرت من هذه الدار المسماة دار بـوك أميراً ، أربعة قطع فسيفسائية - على سبيل المثال ، وليس الخصر - و ذلك نظراً لما تعكسه من تنوع ، و ثراء في التصوير المرتبط بالعناصر المختلفة للطبيعة .

و تصور كل قطعة من هذه القطع الأربعة ، كل واحدة على حدة ، منظرًا طبيعيًا ، أو مشهداً مرتبطاً بالحياة الريفية ، مما يتيح للقارئ الفرصة للاضطلاع على جوانب مختلفة من الحياة الطبيعية بصفة عامة آن ذاك ، كما تعطيه لمحة عن الجوانب الاقتصادية التي كانت سائدة في ذلك الحين . فتصبح القطعة الفسيفسائية وكأنها كتاباً مقروء ، و بسيف الشرح .

و هكذا لم تكن هناك حاجة إلى تناول نماذجاً أخرى ، فهذه القطع المختارة بموضوعاتها الغنية و المتنوعة ، كانت كافية لتعكس مختلف الأنشطة التي انتشرت في ليبيا .

Henig , Martin ., op.cit . p 117 , 124 , plate : III . 94 .

- ١ *

الفصل الرابع

فسيفساء ولاية تريبوليتانيا

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس الطبيعة من تلك المنطقة :

١- فسيفساء الفصول و المناظر النيلية .

٢- فسيفساء دراس الغلال .

٣- فسيفساء معمل الألبان .

٤- فسيفساء العمل الزراعي .

* * *

﴿ ١ ﴾ فسيفساء الفصول و المناظر النيلية :

المثال الأول الذي نتناوله هو قطعة الفسيفساء المعروفة " بفسيفساء الفصول ، و المناظر النيلية " ، وهي عبارة عن تبليط فسيفسائي من منطقة زليتن *Zliten* ، الواقعة بالقرب من أوبيا *Oea* (طرابلس *Tripolis*) بليبيا ، وقد عثر على هذه القطعة ضمن قطعاً أخرى بدار بولك أميرا ، و المثال محفوظ بمتحف الآثار بطرابلس ، و يؤرخ بحوالي عام ١٠٠ ميلادياً . و تبلغ مساحة القطعة الفسيفسائية ٣٣٣ × ٢٣٠ سم^٢ ، أي أنها تأخذ شكلاً مستطيلاً^{١*} . و قد عثر على مثال آخر مثابه في الموضوع من قرطاجنة و كنت يشخص الفصول أيضاً^{٢*} .

فمنذ حوالي عام ٢٠٠ ق.م. كانت الأمثلة الفسيفسائية المصنوعة بطريقة *opus vermiculatum* عبارة عن لوحات مستطيلة الشكل ؛ بعضها كبير الحجم ، و الآخر صغير قد لا تتعد مساحته حوي الأربعون سم^٢ . (١٥ و ٤/٣ بوصة) هذا بالإضافة إلى وجود نماذج أخرى مربعة الشكل .

و قد تكون هذه القطع قد تم تصنيعها في ورش مخصصة لصناعة الفسيفساء فقط ، إما على بلاطات أم لوحات رخامية مستطيلة ، أم على ما يشبه الصينية أو الطبق ، و يكون مصنوعاً من مادة الفخار *terra cotta* و ذلك مع عمل حواف عالية لهذه البلاطات أو الأطباق ، كما في هذا المثال الذي نتناوله الآن^{٣*} .

١* - Henig , Martin , op.cit. , p. 117 , 124 , plate III.94 .

٢* - راجع فسيفساء قرطاجنة ،

٣* - Cagnat , Rene' , " Une mosaïque de Carthage " , (Paris , 1898) , p. 1-15 .

المنظر الرئيسي :

المنظر الرئيسي في هند. النموذج هو عرض لتشخيص
فصول السنة الأربعة . وذلك من خلال صور نسائية مختلف.
السلامح والصفات ، حيث تعكس كل واحدة منها فصلاً من
الفصول الأربعة ، وقد وزعت هذه الشخصيات النسائية داخل مربع
كبير قسم بدوره إلى ثلاثة مربعات صغيرة أفقية ، وأخيراً
رأسية مما يجعل المجموع الكلي تسع مربعات .
وقد وزعت بداخلها الشخصيات في أربعة مربعات فقط حسب
عدد فصول السنة ، بينما تركت المربعات الأخرى خالية من
شواهد منونة ، ويحيطها شكلاً ثنائي الأضلاع *Octagonal* ، ويحيط
بهذه الشخصيات النسائية إطار عيني ليمين ويسار من
المنظر الأوسط ، مقسم هو أيضاً إلى ثلاثة تابلوهات في كل
جانب ، ويأخذ كل منها الشكل المربع ، ليكون لدينا في
النهاية ستة تابلوهات ، ويحتوي كل تابلوه على مشهد من
مشاهد الحياة الطبيعية سواء الريفية ، أم البحرية * [صورة ١٧٦]
فبالنسبة للأعمال الريفية والانتاج الفلاحي ، فإننا نجده
صانع الفسيفساء يستنوي من كل فصل من الفصول
الأربعة ما يلائمه ويوافق صيغته . ويرمز نبي كل عمل
من أعمال الأفراد برمز حية واقعية ، فبالنسبة لفصل
الربيع مثلاً . نشاهد في لوحة الفسيفساء امرأة جميلة
وباقيات من الورد و رمزاً آخر لتربية الماشية والاصطياد .
أما الصيف فغالباً ما يرمز إليه بامرأة متوجة بحزمة
من السنابل تملك بيدها منجل الخشب .

Henig , Martin , op.cit , p. 117 . 124 , plate III.94 .

- ١ *

و المعروف أن موسم حصاد القمح في منطقة شمال إفريقيا يكون صيفاً ، بينما زراعته نفسها تبدأ في فصل الشتاء . أما فصل الخريف ، يرمز إليه بكل ما يوحى بأنه فصل العنب و قطف العناقيد ، مثل مواكب " باخوس " * ١ ' اله الخمر . و يمثل الشتاء عادة بامرأة طاعنة في السن ، باعتبار أن الطبيعة فيه ميتة ، و أحياناً تكون معها آلة للفلاحنة ، كما يرمز كذلك صانعو الفسيفساء لهذا الفصل بالخنزير الوحشي * ٢ . إذا حاولنا أن نلحق النظر في هؤلاء النسوة ، فسوف نجد أنها عبارة عن صور نصفية لمن ، و قد صورت النسوة الأربعة بطريقة المواجهة : De Face و هن بمنحنيات * ٣ .

فبالنسبة إلى فصل الشتاء ، نجد أن السيدة التي تثلثه تتردي خيتوناً *χίτων* بدون أكمام ذاكن اللون ، كما تضع على رأسها وشاحاً يغطي شعرها و يعود فيسدل على أكتافها .

* ١ - باخوس : اله روماني للعنب و الخمر و بالمقارنة مع الاله ديونيسوس اليوناني ، نجده لا يلعب دوراً كبيراً في الديانة الرومانية . و كانت له رموز عديدة و له كذلك اتباع عديدون عرفوا باسم الباخيين : *Bacchanales* ، و كان السناتو يحاربهم نظراً لما كانوا يشيعوه من فوضى و مشاكل . و كان هؤلاء الاتباع يرتدون جلد الاسد و يحملون الشوكة *thyrsus* رمز الاله باخوس . و إن كان ديونيسوس هو الاله اليوناني فالاسم الروماني له الا و هو باخوس ، فهي تسمية ذات أصل ليدي . كثيراً ما صور هذا الاله علي الاواني الاتيكية و معه كأس الشراب أو الاناء العريض الذي يعرف باسم *cantharus* و معه اغصان الكروم .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 230 , 479

* ٢ - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢

* ٣ - راجع كل من : Henig , Martin , op.cit. , p. 117 , 124 , plate III.94 .

- علياء إبراهيم السيد محمود ، رسالة لنيل الماجستير في " تشخيص الظواهر الجغرافية في الفن اليوناني و الروماني " ، (جامعة طنطا ، ١٩٩٣) ، ص. ٢٨-٢٩ .

و تزين رأسها أيضاً بأوراق نبات الغاب ، و تمسك في يدها بفرع منه .
كان هذا وصفاً للتابلوه العلوي ، فإذا وصلنا الآن إلى الصف
الأفقي الأوسط ، فسوف تطالعنا فيه سيدتان ، الأولى على
يمين المشاهد تمثل فصل الربيع ، بينما الثانية على اليسار
تمثل فصل الصيف .

فبالنسبة إلى سيدة فصل الربيع ، نراها و قد زينت رأسها
بأوراق الأشجار ، و ثمار الفاكهة ، و قد كشفت عن ثدييها
اليمين ، و تدلى على كتفيها طرحة أو وشاحاً ليطويه .

أما فصل الصيف ، فتمثله سيدة أخرى زينت هي أيضاً
رأسها بورق الشجر الجميل ، مع ثمار الفاكهة ، و قد صغت
شعرها في شكل ضفائر تدلى على كتفيها ، أما يدها اليسرى
فقد أمسكت فيها منجل . و ذلك ليكون رمزاً للحصاد .

نصل الآن إلى الصف الأفقي الثالث و الأخير ، و الذي توسع
مربعاته سيدة تمثل فصل الخريف . هذه السيدة اهتمت هي
أيضاً بوضع الأزهار و ثمار الفاكهة في شعرها لتزين بها
رأسها . هذا بالإضافة إلى أنها وضعت أيضاً عصية حول الرأس
بينما تدلت ضفائرها على كتفيها . أما يدها اليمنى ، فقد
ظهرت و هي تمسك ببعض الكروم و عناقيد العنب .

و هكذا نجح الفنان في أن يعبر عن كل فصل بما يميزه
و يجعله مختلفاً عن الفصل الآخر . فظهر فصل الشتاء مرتباً
بالعباءة التي تضعها السيدة على كتفيها لتقيها من برده
القارس . أما الصيف فظهر معه منجل الحصاد جنباً إلى
جنب مع منابل القمح . و بالنسبة إلى الربيع فميزته بضيعة
الحال الزهر ، و أوراق الأشجار و ثمار الفاكهة ، و أخيراً كان
فصل الخريف بكرومه الشهيرة التي اشتهر بها و اشتهرت به .

وصف التابلوهات الجانبية :

بعد هذا التفسير لبسيط هذه الشخص النسائية و محاولة شئرحها بصورة سريعة ، نتقل إلى ما يهمني في هذا المثال ألا وهو التابلوهات المربعة الصغيرة و المتواجدة على يمين و يسار هذه الشخص النسائية . فعلى جانبي هذه الصور التشخيصية ، نجسد عمودين مقسم كل منهما إلى ثلاثة أقسام ليكون بذلك مجموع هذه التابلوهات الفسيفسائية الصغيرة هو ستة تابلوهات نكس كبل واحدة منها منظرأ يختلف عن الآخر ، وإن كانت كلها تصور موضوعات مستوحاة من الطبيعة الريفية و البحرية . و على لرغم من ذلك ، نجد أن هناك توازناً واضحاً بين هذه التابلوهات و بعضها البعض .

التابلوه العلوي :

يعكس التابلوه العلوي ، سواءً الموجود يميناً ، أم يساراً في كل صف منافراً من الحياة الريفية ؛ حيث يصور حيوانات ألفة من تلك التي شاع أن يستخدمها الفلاح γεργός في حياته اليومية و التي يعتمد عليها بصورة واضحة لتعينه على أعمال الحقل و الفلاحة . ففي التابلوه الأيمن ، صور الفنان تلك الطيور التي لا غنى له عنها في حياته و مزرعته ؛ إنها الطيور الداجنة كالبط و الدجاج ، كذلك يبدو أنه قد صور ديكاً رمزياً كبيراً كما يتضح من هذا الذيل الكبير الذي نراه . و للأسف فحالة هذا التابلوه ليست جيدة بالدرجة التي تسمح لنا بالتعرف على تفاصيله بدقة ، و مع ذلك فيبدو أن هناك حيواناً قد يكون عنزة أو جدياً ، أو لعلها بقرة جالسة في دعة على الأرض ، و للأسف لم يبقَ منها سوى جزء يسيراً من المؤخرة و الذيل . [صورة ٧١]

كذلك تتناثر في المنظر بعض النباتات و الفاكهة التي يصعب تحديد نوعها ، وإن كانت تتميز بالشكل المستدير و اللون الداكن .
أما في التابلوه العلوي من الجانب الأيسر ، فقد صور صانع الفسيفساء بعض الطيور مثل طائر القطا ، و طائر الدراج (و الذي يعرف أيضاً باسم ابو ضبة) ، و هي طيور تتميز شكلها بالجسم السمين المستدير ، و تلفت الانتباه بجمال لونها و ريشها البديع ، بخاصة اللون الأخضر ، و البرتقالي ، و الأصفر فيه . و قد أبدع الفنان في تصوير هذه الطيور . [صورة ٧٨]
و يؤكد كل هذا أن الفنان كان صادقاً و متفهماً لطبيعة العمل الذي يصوره و من هنا عبر عنه بواقعية بسيطة .

كذلك نرى في هذا التابلوه منظر ماعز و هي جالسة في استرخاء بين أحضان الطبيعة ، و بجوار بقية الطيور و الحيوانات الخاصة بالحقول ، حيث يعيشون كلهم مع بعضهم البعض في سلام و وئام . و قد ظهرت العنزة بقرونها واضحة ، و جسمها الرشيق ، القوي مما يدل على اهتمام الراعي ، أو الفلاح بها .
و يظهر أيضاً في نفس التابلوه منظر أرنباً برياً أعلى الماعز جهة اليمين ، و يبدو وكأنه يخفض رأسه ربما ليلتقط شيئاً ما من على الأرض .

و لا يتعجب المشاهد من هذه النقاط الصغيرة ، فالفنان من الواضح أنه كان على دراية كاملة بطبيعة هذا الحيوان ، ألا و هو الأرنب ، فقد صوره بحجم نوعاً ما مما يؤكد أنه ليس مجرد أرنب ، و إنما هو أرنباً برياً بالتحديد .

و وسط هذه الطيور و الحيوانات تتناثر بصورة طبيعية بعض الأعشاب و الحشائش و الأزهار و الفاكهة دون أن تكون دخيلة على المنظر العام .

بل أنه من المؤكد أنها فاكهة و أزهار .
و غالباً ما كانت مستوحاة من البيئة التي أحاطت بالفنان ففي
منطقة ليبيا بصفة عامة ، و منطقة تريبوليتانيا بصفة خاصة .
و من الفاكهة التي نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة و نتواجد أمام
العنزة ؛ ثمرتي رمان ذات قشرة حمراء صلبة ، موفرة النضج .
و أمام الأرنب البري ظهر عنقود عنب جميل ذو لون بني داكن دلالة
على نضج ثماره . أما في هذا التابلوه ، بين الأرنب و العنزة
فظهرت ثمرة خضراء تشبه الكمثرى .

التابلوه الأوسط :

نصل الآن إلى المربع الأوسط في كل من الجانبين ، فنجد
يعكس بيئة أخرى مختلفة تماماً عن البيئة السالفة الذكر ،
آلا و هي البيئة البحرية . [صورة ٧٩]
ففي هذين المربعين ، سواء المربع الأيمن أم الأيسر ، نرى أسماكاً
متنوعة الأشكال ، و مختلفة الأحجام ؛ منها سمكة التونة ، و البوري ،
و سمكة ابو حلام ، و سمكة ابو سيف ؛ و هي عبارة عن سمكة
طويلة و كبيرة الحجم ذات منقار مدبب طويل [صورة ٨٠] ، و موجودة
بالتابلوه الأيسر . ثم نرى تلك السمكة البيضاء الجسم السمينة
و هي السمكة المعروفة باسم سمكة موسى و قد عرفت أيضاً أنواع
مشابهة لها باسم سمكة الفهكة ، كذلك ظهر الجمبري .
هذان المربعان يتشابهان كثيراً مع ذلك المثال الذي سبق و رأيناه
في منزل فاوون بمدينة بومبيي ، بإيطاليا .

و نجد أن صانع الفسيفساء هنا ، قد لجأ هو الآخر إلى
تصوير الأسماك *ixtus* و هي تسبح في مختلف الاتجاهات ، لتبدو
و كأنها تتحرك بخفة ، و واقعية بسيطة ، و صادقة .

*١- قارن أشكال الأسماك في : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦-١١٠

التابلوه السفلي :

في هذين المربعين السفليين ، يصور الفنان بيئة ثانية تختلف عن البيتين السابقتين أيضاً ، إنها البيئة النيلية . وفي هذه البيئة الجديدة المحيطة بالأنهار والمستنقعات ، نرى في أحد المربعين ، و أعني التابلوه الأيسر [صورة ٨١] منظر قارباً صغيراً فوق صفحة المياه الضحلة و يعمل هذا القارب بواسطة الجحداً الذي يهدف به الصيادون ، و يعتمدون عليه في دفع القارب إلى الأمام .

ففي هذا القارب الصغير نرى اثنين من الصيادين احدهما يتولى عملية إدارة المركب أو القارب ، أي أنه هو المسئول عن عملية التجديف بينما الآخر يظهر و هو منهمك في عملية الصيد نفسها ، و نظراً لأنه يميل بجسمه إلى الأمام ، و يبدو متكافئاً على إحدى قدميه ، فإنه أغلب الظن أنه يعتمد في عمله على استخدام الشص ، أو ربما يكون قد ألقى بشبكته في النهر ، و ينتظر الإشارة إلى أنها قد امتلأت بالصيد الوفير فيسحبها .

و حول القارب تظهر طيور الأوز و البط ؛ و هي تقوم بحرية دونما خوف أو قلق من هولاء الصيادين ، مما يؤكد أن هذه الطيور كانت معتادة على وجودهم ، و على السباحة حول قوارب الصيادين اللذين تأقلمت معهم الطيور ، فعاشوا جميعاً جنباً إلى جنب في سلام .

و وجود طيور الأوز بالذات كان أمراً معتاداً ، بخاصة مع ظهور النباتات المائية مثل ورد النيل . فمنذ القدم كان يطلق الأوز لياكل من ورد النيل في الترع ، حيث أنه يتغذى على أوراق و ساق هذا النبات دون جذوره السامة .

و هكذا كثيراً ما رأينا في فروع الفن المختلفة و هو مصور في بيئته الطبيعية تلك و مجواره نبات ورد النيل .

و لعمل هذا التابلوه الأيسر الصغير يذكّرنا كثيراً بالفن
السكندري*^١ أو على الأقل بتأثيره على الفن في تريبوليتانيا ، فمنظر
هذا القارب و هؤلاء الصيادون ليس بغريب على الفن السكندري .
أما في المربع السفلي من الجهة الأخرى ، وهي الجهة
اليمنى ، فنجدها تزخر بمنظر النباتات المائية ، و الطيور التي
تعشق التحليق فوق المياه مثل طائر أبو مغازل . [صورة ٨٢]
كذلك طائر اللقلق ، و فوق أحد النباتات ، نرى طائر الهدد ،
بجمال ألوانه ، و هو يقف ليرقب باهتمام أحد الطيور وهي
تفرّف بأجنحتها استعداداً للطيران . و وسط كل ذلك يظهر أحد
الصيادين ، و هو يحاول المرور بين الأحراش و المستنقعات و معه حبرته
التي لا يفارقتها أي صياد متمرس سواء لحمايته ، أم لمساعدته في عملية
القنص . و في أسفل هذا التابلوه ظهر صياداً آخر يبدو أنه قد
اصطاد لثوه بطة أو وزه ، و أمسكها جيداً قبل أن يجهز عليها .

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : " جو القطعة " يتضح في هذا المثال أن صانع
الفسيفساء قد أراد أن يجمع في نموذج واحد بين عدة مشاهد
و بيئات متنوعة كي يشيع جواً من السرور و البهجة في
المنظر بشكل عام . و الملاحظ أن ذلك كان يحتاج منه إلى دقة
فائقة ، و مهارة عالية في التعبير ، و من ثم في التنفيذ .

*١- عن الفن السكندري ، راجع كل من :

Breccia , Ev., " Alexandria Ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) .

Brown , Blanche , " Ptolemaic Paintings & Mosaics & the Alexandrian Style "
(Cambridge , 1957) .

*٢- أبو مغازل : يعتبر من الطيور التي تتميز بالساق الطويلة .

ثانياً : " التأثير الفني " فهذا المثال هو أبسط دليل على وصول تأثير مدرسة الفسيفساء الرومانية التي وصلت من الاسكندرية إلى طرابلس . فقد وفد عبر رومانيا تيار ظهرت آثاره بخاصة في شمال إفريقيا ، حيث تمثل هذا التيار في مجموعة زيتين من دار بوك أميرا ، وهي تصور تسرب الفنانين الهلنيين من الشرق إلى إفريقيا * ١ .

و كانت الموضوعات السائدة في الفن السكندري هي تجسيم لتعظيم المصريين القدامي لإله النيل " Neïlos " ومن هنا لقبّت بالفسيفساء النيلية ، و كان يشاهد بها غالباً المعارك التي كانت تقوم بين كل من الاقزام ذوي البشرة السمراء والتماسيح ، وكذلك مشاهد الصيد فوق صفحة النيل .

ثالثاً : " البيئة البحرية " اهتم الفنان بتصوير البيئة البحرية ، و لعل ذلك ليؤكد على عمق معرفته بها ، و ليلقي الضوء على مهاراته المتنوعة ، هذا بالإضافة إلى شيوخ ممارسة حرفة صيد الأسماك في هذه المنطقة . لقد صور الفسيفسائي عدداً كبيراً من الأسماك اختلفت فيما بينها في الشكل ، والحجم ، و كذلك في النوع . و قد أخرج لنا في النهاية ، على الرغم من صغر حجم التابلوه ، لوحة بحرية جميلة تجعلنا نشعر و كأننا نرى هذه البيئة من خلال قاع زجاجي لقارب سياحي .

وأخيراً : " الصيادون " اعتنى الفنان بمنظر الصيادين في قاربهم الصغير ، و قد اهتم أشد العناية بالحركات المصورة ، و ذلك كي تظهر حركاتهم في النهاية بشكل واقعي ، و طبيعي .

* ١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

و نظراً لقصر قاماتهم ، فمن المؤكد أنهم أقزاماً ، وقد تميزت بشرتهم باللون البني الداكن . و نجدهم عراة الجسم يستنون عورتهم فقط بنقبة بسيطة و صغيرة ، بيضاء اللون خلقت تضاداً مؤثراً مع بشرتهم اليرونزية .

و قد غطى هؤلاء الصيادون ، اللذين يركبون القارب ، رؤوسهم بغطاء مدب الطرف لونه أخضر مائل إلى الزرقاء بما يتناسب مع البيئة النيلية . و قد ركباً قارباً صنع من نبات البردي ، دلالة على الاستفادة بكل عناصر البيئة من حولهم .

أما القزمان في القطعة الأخرى ، و اللذين يسرون وسط الأحراش ، فتراهم أيضاً بنفس النقبة ، و غطاء الرأس المعتاد ، و الجسم اليرونزي القوي ، مع العضلات الواضحة^{١*} .

و بصفة عامة تتميز الأجسام بالاكتناز و الخطوط المستديرة .

*١ - Aurigemma , Salvatore ., " I Mosaici di Zliten " , (Roma , 1914) , p. 95 ff.

٢٥١، ٢٥٢، فسيفساء دراس الغلال:

كما سبق القول ، تحتوي دار بولك أميرا على نماذج من الصور الحائطية و التليطات الفسيفسائية ، غاية فني الجمال و الروعة و في حالة جيدة من الحفظ * ١ .
و ينتمي مثال " دراس الغلال " إلى هذه الفئلا فني زليتن بالقرب من بلدة لبثس ماجنا *Leptis Magna* حيث عثر عليه بها . و كان هناك مجموعة كبيرة من القباب التي كانت تغطي الممرات و الدواليب في هذه الفئلا ، و تؤرخ بالفترة فيما بين عام ٥٠ : ٧٥ ميلادياً . و المثال محفوظ حالياً بمتحف مدينة طرابلس * ٢ (أوبيا قديماً) .
و جدير بالذكر أن دار زليتن زينت بكثرة بصور الفسيفساء ، و بعض هذه النماذج يأخذ مكانه بين أجمل النماذج التي ترجع إلى القرن الأول بعد الميلاد على الإطلاق .
و كان منها ما هو مخصص لتزيين الأرضيات ، و منها ما هو يستخدم لزخرفة الخواط .

الوصف العام :

يصور المثال هنا مكان دراس الغلال (ὄλῳ) و هو يقع على مسافة من السدار التي نراها في الجزء الخلفي من الصورة * ٣ . [صورة ٨٣] .

١* - Henig , Martin , op.cit. , p.113 -4

٢* - رستوفتوف ، م . ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٢١٤-٢١٥ ، لوحة رقم *LIX* .

٣* - Wheeler , Mortimer , op.cit. , p. 188 , *III* , 171

و تظهر الأرض و هي مغطاة بالحبوب ، و يشرف رجل على
سير العمل ، لعله هو الوكيل *vilicus* *^١ .
و نجد هناك رجلاً آخر يسوق بعصاه زوجاً من الثيران
اللذان يسيران ببطء ، و بدون رغبة على أرض المدراس .
و يمسك في الطرف الآخر رجلان بحصانين يرفسان ، و يثنان
و يسوقاهما فوق أرضية المدراس أيضاً . [صورة ٢٨٤] .
و قد برع الفسيفسائي في إبراز الفرق بين الثيران المستزلة
والحصانين الرشيقين على نهج جميل .
يحرك رجل خامس الحَب عذرى ، و بالقرب من مكان المدراس ،
تقوم شجرة زيتون جميلة طعنت في السن ، و تجلس في
ظلها امرأة ربما كانت سيدة تصدر الأوامر إلى الرجلين
المسكين بالحصانين .

دراسة تحليلية :

كان هذا تناول سريع للمنظر العام المصور ، أما إذا
أردنا أن نتناول كل جزء منه بصورة أدق ، فسوف نجد عدة
نقاط جديدة بالبحث و الوقوف عندها لبعض الوقت .
أولاً : شكل المنزل بالنسبة إلى شكل المنزل الموجود في الخلفية
يبدل طرازه على أنه مقام في منطقة ريفية أو على
الأقل هو عبارة عن منزل شيد وسط المزرعة ، ليخدم
الأغراض المختلفة بها ، و أنشطتها المتنوعة . و المنزل مكون ، كما
هو واضح ، من طابق واحد و له رواق أعمدة أمامي ، و يتميز
بصفة عامة بالحجم الكبير .

*١- م. رستوفتوف ، الجزء الثاني ، ص. ٢١٤-٢١٥ ، لوحة رقم LIX .

و الملاحظ في مخطط هذا المنزل ، أنه يتكون من عدة أجزاء مختلفة ، كما أن هناك تبايناً في ارتفاع أسقفه ، ويبدو أيضاً أن حجراته لا تأخذ حجماً واحداً ، بل أحجام مختلفة ، ربما لاختلاف استخدامات كل منها . و القسم الصغير المقام في طرف المنزل ناحية اليسار ، نجده منخفض السقف و محدود المساحة ، كما أن به العديد من النوافذ المستطيلة ، و في اعتقادي أنه ربما كانت كثرة عددها ، سببه هو الرغبة في توفير مكان جيد التهوية ، لذلك فقد يكون مخصصاً لتخزين مواد معينة ، مثل حفظ أكياس الغلال .

و من ناحية أخرى ، قد يكون هذا الجزء الصغير من المبني ، يستخدم لنوم العمال أو ربما كان إسطبلًا للخيل ، مما يتطلب أن تكون التهوية فيه جيدة في كلتا الحالتين .

ثانياً : الأشجار بجوار المنزل ، نرى شجرتين واحدة عند كل جانب . و تتميز هذه الأشجار بأنه لا أوراق لها ، وإنما تتكون من أفرع جافة طويلة . و قد تكون هذه الأشجار من النوع الصحرابي الذي لا أوراق له . و قد عمد الفنان إلى تحقيق التماثل في المنظر ، لذلك جعل شجرة عند كل جانب من جوانب الدار . و لا ننسى شجرة الزيتون التي تستظل بها السيدة ، حيث كان الزيتون محصولاً هاماً ، و سمة مميزة في تلك البيئة .

ثالثاً : درس الغلال المنظر الرئيسي في هذه القطعة الفسائية ، هو عملية درس الغلال ، فنجد سنابل القمح و هي تفرش الأرض مكان دراس الغلال ، و تأخذ السنابل اللون الذهبي ، و هي موزعة بحرية على الأرض ، و تتم هذه الطريقة بواسطة الثيران أو أي من الدواب القوية و هي تمر بأقدامها فوق القمح المبدور أرضاً ،

و تدروسه بحوافرها و تساعدنا الخيول في هذه العملية حتى
تخرج الحبة من السنبل و تنفصل عن القشرة الخارجية ، و بعد ذلك
تنظف الحبوب بالأداة المسماة " منذرة " في ريح عالية بمجرفة ،
و في نهاية الأمر تغربل . و هكذا يحصلون على القلة في جانب
و على القشر في الجانب الآخر . و لعل هذه الطريقة كانت
هي الشائعة في منطقة شمال إفريقيا بصفة عامة .

أما في مصر الفرعونية ، و التي كانت تعتمد اعتماداً
أساسياً على القمح ، فنجد الأمر يختلف بعض الشيء .^{١*}

لقد كان المزارع ، أو الفلاح يذر الحب في الأرض الطينية ، و ذلك
بعد انحسار مياه النيل عنها . و يتبع الحراث الذي تحرره بقرتان ،
عامل ممسك بمعزقة من الخشب ليؤدي بها الحبوب تحت
التراب . بعد ذلك يوتى بقطيع من الأغنام ، أو الخنازير
ليطعموا الأرض باقداهم . و كانت هذه الطرق البدائية تعطي
محصولاً وفيراً .

و هكذا يتضح أنها كانت عملية تتسم بالمشقة و الصعوبة ، كما
أنها تتطلب الجهد الوفير سواء من الفلاح نفسه ، أم من
معاونيه المتمثلين في الأبقار و الثيران ، أو الأغنام .

رابعاً : عمال الدريس إذا أتينا إلى الأشخاص المصورة ، فسوف
نجد أن الفنان قد قدم خمسة رجال و سيدة .

و بالنسبة إلى الرجال ، نجدهم عراة تماماً فيما عدا واحد
منهم فقط ، هو الذي يستر عورته بقطعة قمماش ؛ تأخذ
شكل الحزام حول الخصر و تتدلى منها قطعة أخرى
بسيطة و رفيعة لا تكاد تستر شيئاً .

^{١*} - للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٩٥

و في عملية دراس الغلال استعان صانع الفسيفساء بخمسة رجال فقط ؛ أحدهما هو الوكيل vilicus و وظيفته هنا لا تتعدّ عملية الإشراف دون تقديم يد العون و المساعدة لبقية الفريق الموجود ، و الذين يبدو عليهم أنهم من سكان البلاد الأصليين .

و كل شخص من هؤلاء الخمسة يقوم بالمهمة الموكلة إليه ، فهناك الرجل الذي يقود الماشية سواءً كانت أبقاراً أم ثيراناً ، فنراه عارياً تماماً ، و قد أمسك بعضاً في يده اليمنى ليهتد بهما الثيران و يدفعها لمواصلة دورها ، و على ما يبدو فإن ذلك كان على غير رغبة منها ، و ربما كان السبب في ذلك أنها قد تعبت من كثرة السير و اللف فوق سنابل القمح .

و تميز هذه الثيران بضخامة الحجم ، و الشكل القوي و اللون البني المتناسق بتناغم مع درجات لون القمح المفروش على الأرض .

و الملاحظ على ذلك الرجل الذي يسوس هذه الثيران ، أن علامات القوة و السيطرة تبدو عليه ، و هو مصمم على دفع هذه الحيوانات فيرفع عليها العصا ليهتدها . و تتضح مظاهر القوة من خلال ضيقته في رفع إحدى الذراعين بالعصا ، بينما يحفظ توازنه بالذراع الآخر و قد جعله يمتد أمامه و هو مثنى إلى صدره . كذلك هناك حركة القدمين و هي منفرجة عن بعضها البعض ، فنرى واحدة مفرودة إلى الوراء ، بينما القدم اليمنى مثنىة بما يتناسب و حركة الذراع الأيمن ؛ لما لها من تأثير قوي في عملية حفظ التوازن .

كل هذه العناصر تؤكد براعة الفنان و تفهمه جيداً للسميتية في الفن و رغبته في تحقيق التوازن المطلوب في الشخصية المصورة .

و على الجانب الآخر من هذه الدائرة - إن صح القول - نجد عاملان آخران تلخص مهمتهما في قيادة الحصانين و دفعهما هما الآخران إلى السير فوق مكان دراس الغلال استكمالاً لعملية الدريس .

هذان العاملان يظهران أيضاً عراة الجسم ، و قد أمسك كل منهما بعضا في يده كي تساعد في قيادة هذه الخيول ذات الجسم الرشيق القوي .

و قد برع الفنان في إظهار الاختلاف بين العصا التي يمسكها ذلك الرجل الذي يقود الثيران ، و تلك التي يمسكها الرجلين الذين يقودان الخيول ، فجعل الأولى غليظة إلى حد ما و أكثر سمكاً من تلك العصا الأخرى التي يمسك بها هذان الذان يقودان الأحصنة .

أما الخيول نفسها بلونها البني باختلاف تدرجه بين الفاتح و الداكن و كذلك اللون البرونزي ، فتظهر عليها ملامح القوة ، و الرشاقة و هي تسير بتهدل فوق مكان الدرس ، و يبدو أن الفرس الأيمن ، أمانا في النظر ، قد ثار على فارسه و رفع أقدامه الأمامية دلالة على الغضب و الثورة ، الأمر الذي دفع قائده إلى أن يرفع عليه العصا ليهدده بل و ليضربه بها .

يأتي بعد ذلك آخر رجل من هؤلاء الخمسة و هو الذي يعمل بأداة المزرعة و الوحيد الذي يضع تلك القماشة الصغيرة على عورته ، و قد انحنى بحسبه الرشيق إلى الأمام في خفة و رشاقة ليعمل بالمزرعة و يسوي بها الحَب .
و الصفة الواضحة على هؤلاء الرجال جميعاً هي ملامح القوة و الجسم الرشيق المفتول العضلات .

و تتراوح أعمارهم بين العشرين عاماً و الثلاثين من العمر ،
و ذلك فيما عدا الوكيل الذي أغلب الظن أنه يكرههم بحوالي عشر
سنوات .

خامساً : السيدة تشاهد عملية دراس الغلال ، سيدة تجلس على
مقعد خشبي منخفض ، و تستظل بظل شجرة زيتون جميلة
بجوارها ، و يبدو أنها شجرة طعنت في السن كما يبدو من
حجم أغصانها و لونها و هي محملة بثمار الزيتون ، مما يؤكد أن
الوقت هو فصل الصيف موعد طرح هذه الشجرة .
و ترتدي السيدة رداءً جميلاً له كنف واحد ، بينما يظهر
الآخر عارياً و تضع على شعرها تاجاً ، أو رباطاً تزين
به رأسها . و من خلال منظر الرداء و طريقة جلستها ، و رفعها
لذراعها الأيمن بهذا الشكل في صورة أمرة ، يظهر أنها كانت
تعطي أوامرها لهؤلاء العاملين أمامها ، مما يؤكد أنها إما
امرأة الوكيل أو هي سيدة الدار .

و يعتبر منظر هذه السيدة ، و هي جالسة أسفل شجرة الزيتون
بمثابة لوحة جميلة ، و بديعة مستقلة بذاتها ، تصلح لأن تقتصر
عليها وحدها القطعة ، و سوف تكون بحق عملاً متكاملًا .

سادساً : الوقت المصور نظراً لجلوس هذه السيدة بجوار
الشجرة رغبة في الظل ، نستطيع أن نخمن أن الوقت المصور
هنا ، أي الوقت الذي صور الفنان فيه هذا المنظر هو
وقت فترة الصباح ، أي قبل أن تصبح الشمس في كبد السماء
و تكون عمودية . و يؤكد ذلك أيضاً ظهور خيال واضح
لهذه السيدة على الأرض بجوارها ، و أيضاً خيال للعامل
المسك بالمسزاة .

و ربما كان العمل وقت الصباح قبل فترة الظهيرة ، هو
الذي أكسب هؤلاء الرجال تلك البشرة البرونزية الجميلة ،
و السمرة الذهبية المميزة .

سابعاً : تقنية القطعة المعروفة أنه مع بدء عصر الامبراطورية ،
ظهر الاتجاه إلى استخدام التبليط الفسيفسائي سواء كان من
النوع ذو القطع الصغيرة الدقيقة *emblemata* ، أم كان عبارة عن
لوحات مركزية ، و التي قام بصنعها فنانين موهبين في
ورش متخصصة ، ثم قاموا ببيعها لتزيين بعد ذلك الأرضيات
المحلية ، و كانت هذه القطع تشتهر بأنه تغطيها مشاهد من حياة
الريف و المزارع كما في هذه الفيلا الرومانية بزلتين*^١ .

ثامناً : الألوان المتقاة يسيطر على هذه القطعة من الفسيفساء
هنا ، اللون الأصفر ، البني بدرجاته و الذهبي .
هذه الألوان و تناسبها مع بعضها البعض ، استطاعت أن تشبع
جواً من الدفء و الهدوء الذي يحيم على المنظر ككل .
و كان اختيار هذه الألوان ، من جانب الفنان ، موفقاً ككل
التوفيق مما يدل على رهافة ذوقه و عمق إحساسه .
بالموضوع المصور . و التدرج في استخدام الألوان كان أكثر
من معبر ، و يكاد أن يكون جزءاً من الواقع ، بخاصة أنه قد
نجح في أن يوصل للرائي الوقت الذي عناه آلا و هو وقت الصباح .

و أخيراً ، لقد أخرج لنا الفنان الفسيفسائي هنا لوحة
بديعة ، و كأنها منظومة موسيقية خلابة تطرب قلوبنا قبل
أذاننا ، و عيوننا .

Wheeler, Mortimer , op.cit. , p.182-3 (III.171)

إن هذه القطعة بالوانها الدافئة ، و موضوعها الشيق استطاعت أن تمسك علينا صدق احساسنا قبل عيوننا بمدى جمالها الهاديء ، و الثير في آن واحد ، و هي تذكرنا كثيراً بشعر ثيوكرت في إحدى قصائده *^١ : " رعي الماعز " التي قال فيها راعي الغنم لاكون *Λακῶν* إلى راعي الماعز و كان يدعى كوماتاس *Κόματας* ، أنه سوف يشدو أفضل إذا جلس في ظل شجرة الزيتون *^٢ . و كأن السيدة قد استمعت لصيحة ثيوكرت هذه ، فجلست في ظل شجرة الزيتون تستظل بها .

و على الرغم من جدية الموضوع المصور ، و أهمية عملية درس الغلال ، إلا أن الفنان نجح أيضاً في أن يجعلنا نشعر بالهدوء في النظر بشكل عام ، و ذلك على الرغم من عنف الحركة التي أظهر بها الخيول من ناحية ، و أيضاً مشقة العمل نفسها من ناحية أخرى .

إن هذه القطعة لها عبارة عن كتاب مفتوح ، حيث تزودنا بمعلومات غاية في الأهمية ؛ فهي تتناول جانباً من الحياة الاقتصادية ، و هو درس الغلال بعد حصاد سنابل القمح لتأتي عملية التدريس ، ثم يليها حفظ الغلال في أجولة خاصة بذلك . كما أوضحت لنا بصورة واقعية كيفية سير العمل من جانب الفلاحين و العمال ، و من جانب الوكيل و امرأته ، أو لعلها سيدة الدار ذات الشخصية القوية ، و المسيطرة التي تراقب بنفسها سير العمل . لقد كانت هذه القطع بحق بحق من أبدع الأعمال في رأيي .

* ١ - قصيدة رعي الماعز لثيوكرت : *Αἰπόλικον καὶ Ποίμενικον*

* ٢ - كانت قصيدة ثيوكرت تدور حول مواجهة بين كل من لاكون و كوماتاس ، كل منهما يتهم الآخر بأنه يسرق من أملاكه ، و بعد مناقشات تحدا كل منهما الآخر في مسابقة للغناء ، فقال لاكون لكوماتاس : *ἀδιδον ἄσῃ τεῖδ ὑπὸ τὰν κότινον καὶ ταλσέα ταῦτα*

Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol.I , p. 42-43

: راجع : *κάθιζας*

﴿ ٣ ﴾ فسيفساء معمل الألبان:

عثر على هذه الفسيفساء في أطلال الفيلا الريفية الواقعة على ساحل البحر ، و التي عُرفت باسم دار بولكده أميريوني في زلين بالقرب من تريبوليتانيا*^١.
و القطعة محفوظة في متحف الآثار بطرابلس (أويما القديمة) .

و الموضوع الرئيسي المصور بها هو معمل لصناعة الألبان ، و يؤكد هذا على أهمية هذه الصناعة بصفة خاصة ، و على أهمية اللبن بصفة عامة بالنسبة إلى سكان منطقة ليبيا ككل ، حتى أننا نجد قطعة فسيفسائية كهذه ، و قد خصصها الفنان لتعكس لنا موضوعاً هاماً ، و حيويّاً في نظره ، ألا و هو معمل لصناعة الألبان .

و لم تكن هذه القطعة هي أول دليل في الفن بصفة عامة ، على أهمية اللبن على مر الزمان و الحقب التاريخية المختلفة ، فالدارس لفنون مصر القديمة مثلاً ، سوف يجد أن كل من النقوش و المصورات تحتوي على مناظر لحلب اللبن*^٢.
و من المؤكد أن اللبن كان جزءاً هاماً من غذاء الأحياء ، و الموتى ، و الآلهة . فكانت المعابد تقدم باستمرار وعاءين من اللبن للآلهة . و هكذا لعب اللبن دوراً بارزاً في المعتقدات الدينية ، حيث نعلم أنهم كانوا يصوبونه على ثلاثمائة خمس و ستين مائدة تقدمات المحيطة بقبور

*١ - Rostovtzeff, M. , " The Social & Economic History of the Roman Empire "

(Oxford , 1957) Vol. I , p.312-3

*٢ - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١ .

أوزير^{١*}. و تبدل النصوص ، و المصورات على أن إرضاع ربة للملك كان رمزاً لدخول الملك في العالم الإلهي .
فالمالك عندما ترضعه ربة ، يقال بذلك الطقوس حياة جديدة إلهية تعطيه القدرة على القيام برسائله الملكية على الأرض^{٢*}.
و على الرغم من أهمية اللبن بالنسبة إلى المصريين القدماء ، نجد أن الوضع يختلف عنه عند كل من الإغريق ، و الرومان .
فلم يكن اللبن *γάλα, lac* أهمية كبرى بالنسبة لهم في غذائهم ، ولعل ذلك بسبب أسباب مناخية ، كما أنه لم يكن مستساغ الطعم بالنسبة إلى سكان جنوب إيطاليا ، و بلاد الإغريق^{٣*}.

١* - أوزير : أطلق عليه الإغريق اسم *Osiris* ، و كان أكثر الآلهة المصرية شهرة على الإطلاق .
و يدين بشهرته بعض الشيء إلى بقاء عبادته نحو ألفي سنة ، و بناءً على تلك الشهرة ، أقيمت معابده بطول شاطئ البحر ، و انتشرت حتى ظهور المسيحية . و قد عانى أوزيريس من الخيانة و الموت ، و عاد إلى الحياة بفضل وفاء زوجته إيزيس ، و بهذا انتصر على الموت، و ربح للبشرية كلها حياة أبدية. و قد كان في بداية الأمر يمثل فقط خصب الأرض ، و النباتات . و جدير بالذكر أن أوزيريس هو ابن جب و نوت مع اخته إيزيس ، و نفتيس ، و اخيه ست . و يبدو أنه بمساعدة الإله تحوت أن استطاع ست أن يتخلص من أوزير و يستولي على عرش الحكم . و قد بحثت زوجته إيزيس عن جثته لفترة ضوئية ، بطول البلاد و عرضها ، حتى استطاعت العثور عليها و عاد إلى الحياة ليبقى أبدياً . للمزيد راجع : - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٤٦-٤٨ .

- Armour, Robert A. , " Gods and Myths of Ancient Egypt " , (Cairo , 3rd.pr.1989) , p. 72-88 .

- Rachet Guy et M.F. , " Dictionnaire de la civilisation égyptienne " . (Librairie Larousse , 1968) , p. 186-8 .

٢* - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١ .

٣* - The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 981 .

و على أية حال ، فإن " البرابرة الشماليين " ، بخاصة البندو ، مثل " السكيثيين " : *Scythians* اشتهروا بشرب اللبن ^{١*} .
و كان اللبن الذي يصنع بطبيعة الحال في شكل الجبن ، أو الرائب *ὀξύγαλα* ، يكون من لبن الماعز والغنم . أما لبن الأبقار ، فلم يكن يلقي قبولاً كبيراً لديهم ، و كان استعمال الزبد *βούτυρον* قاصراً على البرابرة ، بخاصة أن الإغريق و الرومان كانوا يفضلون زيت الزيتون . هذا بالإضافة إلى استخداماته في الطب ، و أغراض التجميل ، كذلك في الاحتفالات الدينية .
أما أهل ليبيا ، فكان اللبن هاماً بالنسبة لهم إلى الدرجة التي جعلت الفنان يصوره في عمل فسيفسائي .

الوصف العام :

المنظر الرئيسي المصور هنا سبق القول ، هو معمل الألبان الموجود في الدار . فيظهر أولاً مبني ، هو عبارة عن حظيرة خاصة بالأغنام و الماعز ، وهي الموجودة عند الركن الأيسر في المنظر . و نظراً لحالة القطعة الفسيفسائية ، فقد تعذرَت عملية وصف الحظيرة بصورة تفصيلية . أما أمام مدخل هذه الحظيرة ، فنجد بناءً آخر يستند عليها ، بداخله آنية من النوع المسمى أمفورا "*ἀμφόρα*" و كانت هذه الأواني تحتوي على اللبن ، و قد وضع إناء على سقف هذا المبني . و من ناحية أخرى ، نجد أحد الرعاة و قد جلس يحلب عنزاً في هدوء ، و على مسافة منه في وسط المنظر ترعى الماعز و الأغنام بحرية ^{٢*} .

^{١*} The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 981 .

^{٢*} Rostvotzeff , M. op.cit. , , Vol. , p. 312-3 .

و خلف هذا الراعي الذي يقوم بحلب العنز توجد منضدة ؛ نرى عليها سلالاً أسطوانية خاصة بعملية صناعة الجبن*^١. وفي الجزء الخلفي من الصورة ، يقوم البناء الرئيسي لمعمل الألبان ، [صورة ١٥]

دراسة تحليلية للقطعة :

كان الوصف العام السابق ، يعد شرحاً لما هو موجود في القطعة الفسيفسائية بصورة بسيطة ، إلا أن العمل نفسه يحتوي على العديد من النقاط التي وددت أن أتناولها بشيء من التفصيل ، لما لها من أهمية في رأيي .

أولاً : صناعة الألبان : بالنسبة إلى عملية صناعة الألبان ، نجد أنها تبدأ بما هو سابق على حلب العنز ، فالراعي عليه أن يوفر قبل كل شيء المرعي الجيد للماعز كي تستطيع أن ترعى فيه بحرية و دونما قلق . كذلك يجب أن تكون كل من الأعشاب و الكألاً متوفرة بكثرة حتى تدر هذه الماعز اللبن بعد ذلك بغزارة أثناء عملية حلبها .

أما عملية صناعة الجبن ، فكانت تنفذ عن طريق وضع اللبن في أواني فخارية *amphora* ثم تدفئها في أفران ، ثم وضعها مرة ثانية في الأفران الدافئة . و يترك اللبن بهامدة يومين حتى يصبح اللبن سميك القوام ، و عندئذ تنزع منه طبقة القشدة ، و التي قد تستعمل بعد ذلك في صناعة الزبدة . يلي ذلك عملية تصفية اللبن بواسطة قطعة من الحصيرة ، أو ما يشبه الشاش ، و تتكرر هذه العملية لمدة يومين حتى نجد في آخرهما بأسفل الإناء ما يعرف بالجبن .

ثانياً : مبنى معمل الألبان : أغلب الظن أن معمل الألبان هذا لم يكن إنتاجه قاصراً على أهل الدار فقط ، بمعنى أن الغرض الأساسي من إقامته لم يكن هو توفير إحتياجات المزرعة فقط ، ولكن يبدو أنه كان ينتج ما هو يفيز عن الحاجة ، فكان هذا الفائض يوجه للبيع في الحال و ما إلى ذلك .

و السبب في اعتقادي هذا أن حلب الماعز لم يكن قاصراً على الأغراض المنزلية دون سواها ، و إلا لم تكن في تلك الحالة هناك حاجة إلى إقامة معمل خاص بهذه العملية ، و لكن الأمر اقتصر على صناعة الجبن *ōxýγαλα* ، و الزبد *βούτυρον* ، و ما إلى ذلك من منتجات الألبان ، في جزء من الدار نفسها ، أو في المكان المعتاد المخصص لطهي الطعام .

و بالنسبة إلى المبنى المستند على الحظيرة ، و الذي يحتوي على الأواني الفخارية ، فأغلب الظن أنه هو المبنى المخصص لحفظ الألبان به بعد حلب الماعز ، و هو الذي يترك فيه اللبن لمدة يومين ، ثم يصفى بعد ذلك بواسطة السلال الأسطوانية الخاصة بعملية صناعة الجبن .

و يبدو أن مبنى معمل الألبان كان عبارة عن بناء مرتفع ، و له نوافذ مستطيلة أمامية ، و قد شيد فوق تلة مرتفعة بعض الشيء عن مستوى الأرض .

ثالثاً : منظر الراعي : يطالعنا منظر الراعي ، و هو يجلس في هدوءٍ مشغول بعملية حلب العنزة ، بينما بقيت الماعز ترعى بحواره . و لعل كل منهن تنتظر دورها ليقوم الراعي بحلبها هي الأخرى . و كان الحلب يتم في الأواني المشهورة بإسم أمفورا ، حيث تظل فيها الألبان لتوضع بعد ذلك في البناء المخصص لها ، و الذي يجلس الراعي أمامه

مباشرة حتى لا يكون في ذلك مجهوداً كبيراً عليه إذا ما
ظل يحمل الأواني و يسير و بها اللبن لمسافة طويلة .
و لعل راعي الماعز هذا يتشابه مع ذلك الراعي الذي وصفه
ثيوكريت في إحدى قصائده : ΘΑΛΥΣΙΑ* ، قائلاً :
" فعلى كتفيه كان يضع جلد الخنزير المحمر ليزيد الشعر خشن ألوفر تدبسه منه رائحة
الأنفوخة فتوية نفاذة ، و حول صدره يلتفتم أزار قدومه ذو زئار بحريش " .*

رابعاً : المنظر الطبيعي : نلاحظ في خلفية المنظر أشجار
السرو العالية و هي تحيط بمبنى معمل الألبان .
و المنظر عموماً يسيطر عليه روح الهدوء و السكينة ، و هذه
الأشجار المرتفعة و كذلك الأعشاب المتناثرة هنا و هناك في
المنظر ، تضيف عليه رونقاً و جمالاً و تزيد من إحساسنا
بالجو الريفى و المنظر الطبيعي ككل .

و أخيراً ، فإن هذه القطعة الفلسفية أهميتها و جمالها ،
و ذلك لما تعكسه من منظر طبيعي جميل ألا و هو راعي
الماعز ، ثم عملية حلبها . هذا بالإضافة إلى النشاط
الاقتصادي المميز و هو صناعة الألبان .

* ١- راجع : كل من :

Theocritus , Eidyllion , vii , : Thalysia , II , 1-41 .

Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol. I , , p. 56 , Idyll VII .

- حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٥٧ .

* ٢- ἔκ μὲν γὰρ λασίῳ δασύτριχος εἶχε τράγοιο κνακόν δερμὶ ὤμοισι νέας
ταμίῳ ποτόσδοι ἄμφι δὲ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος
ζωστήρι πλακερῶ .

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء العمل الزراعي:

نصل الآن إلى القطعة الفسيفسائية الرابعة و الأخيرة هنا
من دار بوك أميرا بزيتين ، بالقرب من طرابلس . و القطعة
هي أيضاً محفوظة بمتحف طرابلس بليبيا .^{١*}

الوصف العام :

تصور هذه القطعة بصفة عامة عملاً زراعياً ، حيث
تعمل بعض النسوة في تسوية الأرض و تمهيدها ، و ذلك لاعدادها
لعملية الزراعة ، فنجد في الجزء الخلفي من الصورة الدار .
و في الطرف الأيمن ، نرى سوراً خاصاً بمنزل و حديقة
و يحتوي هذا السور على باب للدخول . [صورة ١٦٦]
و يمثل أن المنزل الموجود على اليمين كان سكناً لأحد
المستأجرين coloni .

أما الجزء الأمامي من قطعة الفسيفساء فمصور به
أطفال يلعبون على الحشائش . و من خلفهم تظهر هؤلاء
النساء اللاتي يجهدن قطعاً من الأرض تحت إشراف امرأة
أكبر سنّاً منهن (ربما كانت هذه المرأة هي امرأة
الوكيل : vilica) .^{٢*}

دراسة تحليلية لعناصر القطعة :

أولاً : العنصر البشري : تضم هذه القطعة ثلاث فئات من
البشر ، أولاً سيدة الوكيل ، ثانياً هؤلاء النسوة ثم الأطفال .

Rostovtzeff , M., op.cit. , Vol.I , p.312-3

-١*

-٢* رستوفتريف م. ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص. ٢١٦-٢١٧ .

(١) نِسوة : تكاد يكون منظر النسوة هذا هو المنظر الرئيسي في هذه القطعة الفلسيفائية ، و ذلك بسبب العمل الهام الذي يقمن به . إننا نرى هؤلاء النسوة و هن منهمكات في تمهيد الأرض بواسطة أداة تشبه المكنسة ، و ذلك للعمل على تسويتها . و نلاحظ أنهن تحنن بظهورهن إلى الأمام ليقمن بعملية التمهيد بدقة .

و من خلال تفحصنا هن ، نستطيع القول أن عددن يبلغ ثلاث سيدات ، أو بالأحرى فلاحات ، حيث تقف اثنتان أمام امرأة الوكيل ، بينما الثالثة منهن توجد على بعدة بعض الشيء و هي في موقعها هذا تكاد تقترب من الغزال الشارد . فبالنسبة إلى الفلاحتين المتواجدين أمام امرأة الوكيل ، نجد أن كل واحدة منهن تعطي ظهرها للأخرى ، و تهتمك في العمل المطلوب منها أدائه ، و قد انحنيتا إلى الأمام بما يشير إلى قصر يد الأداة التي معهن .

أما الفلاحة الثالثة و التي تبعد عنهن بمسافة متوسطة ، فيبدو أن ما معها من أداة تختلف عن الأداة التي مع الفلاحتين الأخريتين ؛ و يشير ذلك إلى اختلاف الأعمال الموجهة لهن . و لا نستطيع أن نتعرف على طراز ملابسهن أو شكلها ، و ذلك بسبب صغر حجم صورة هذه القطعة ، و لا نملك سوى القول أنهن يرتدين ثياباً طويلة تصل إلى الأرض .

(٢) إمرأة الوكيل : تشرف على هؤلاء النسوة السالف الحديث عنهن ، سيدة تبدو أكبر منهن سناً و قد ارتدت رداءً طويلاً له حزاماً عند الخصر و غزير الثنايا . و ربما كان ذلك دليلاً على المنزلة و المكانة التي تتمتع بها هذه المرأة ، و من هنا كان أغلب الظن أنها امرأة الوكيل ، و هي

تذكرنا كثيراً في أسلوبها ذلك و ليس شكلها بتلك المرأة التي سبق و رأيناها في قطعة فسيفساء دراس الغلال من نفس الدار " بولك أميرا " فسيده القطعة الأخيرة كانت تتميز بالجمال و الثياب الفخمة المتأنقة ، أما سيدة " العمل الزراعي " فكانت أكبر سناً ، و أقل أناقة بكثير . و مع ذلك فهذه المرأة نجدها تميل إلى الأمام بطريقة تسويحي لنا بأنها تصدر أوامرها إلى الباقيات ، و تشير إليهن بضرورة الدقة في تأدية العمل الموكل إليهن ، و يظهر أنها تقوم أيضاً بالإشارة إلى إحداهن بعمل شيء ما ؛ و ربما كانت هذه العاملة الأخيرة قد قصرت في أداء عملها آلا و هو عملية تمهيد الأرض بما يشبه المكتسبة ، و قد أدى إهمالها هذا في أداء واجبهما إلى أن استرعى ذلك إنتباه امرأة الوكيل *vilica* ، و أحسست بتقاعسها فكان لابد أن تلفت نظرها إلى هذا الخطأ الجسيم .

و جدير بالذكر أيضاً ، أنه يبدو أنها تغطي شعرها بمنديل ، أو وشاح و لعمل ذلك دليلاً آخر على كونها تتمتع بمنزلة ما ، كما أنه أضفى عليها مسحة من الوقار .

(٣) الأطفال : في الجزء الأمامي من المنظر ، نري طفلين صغيرين يلعبان و يلعبون و هما جالسان على الحشائش و الكلال الأخضر . و الاعتقاد الطبيعي أن هؤلاء الأطفال هم أولاد أولئك النساء الفلاحات اللاتي يؤدين عملهن في تسوية الأرض من أجل عملية الزراعة . و قد تركت هؤلاء النسوة ، الأولاد الصغار يلعبون و يرحلون حين إنتهائهن من أعمالهن و ذلك حتى يكون الأطفال بالقرب منهم دائماً ، فيطمئن بالهن عليهم ، و يستطعن بين الحين و الحين أن يلقين بنظرة ناعية الأولاد ، فهذا قلبهن ، و تقصر عيونهن .

و قد جلس هؤلاء الاطفال على العشب الأخضر ، في ظل شجرة عالية وارفة الأغصان .

و أنا أرجح هذا الرأي ، لأنهما لو كانا طفلاً الوكيل وإمرأته لكانا خصصا لهما مقعداً أو أرجوحة للجلوس عليها بدلاً من إفتراش الأرض ، و لكانا خصصا لهما أيضاً خادماً يعمل على راحتهم .

ثانياً : عنصر الوقت : إن الوقت المصور في هذه القطعة هو فترة الصباح عندما تشتد فيها حرارة الشمس و تكون في كبد السماء . و مما يؤكد أن الوقت المصور هنا هو وقت الصباح أننا نجد الطفلين يجلسان تحت شجرة ليستظلا بظلالها ، فتحميهما من مخاطر ضربة الشمس . و طبيعة الحال كانت تلك الفترة هي وقت العمل هؤلاء النسوة .

ثالثاً : منظر الدار : أما في الجزء الخلفي من الصورة ، فتظهر الدار و من القليل الذي يظهر منها ، نستطيع القول أنها كانت عبارة عن مبنى مستطيل و هي تشبه تلك الدار التي سبق و رأيناها في قطعة الفسيفساء من نفس المنزل ألا و هي الدار التي ظهرت في فسيفساء دراس الغلال . و نظراً لوجود بعض الأشجار العالية ، فقد تعززت رؤية الدار بسهولة و بما يسمح بالتعرف على طرازها و تفاصيله .

رابعاً : السور : أما في الطرف الأيمن من القطعة ، فنجد سوراً شديداً ليحيط بمنزل ما و بجديته . و يضم السور بوابة كبيرة للدخول ، و يقع أمامها من الخارج ممشي رفيع من الحشائش ، هو ذلك الذي إفتشاه الأولاد الصغار و جلسوا عنده ليلهمون بحرية .

وإذا نظرنا الي السور ، فسوف نجد أن طريقة بنائه كانت بواسطة الأحجار المرصوسة بحوار بعضها البعض ، بطريقة تشببه إلى حد كبير طريقة البناء المعروفة باسم " آشلر " ashler .

خامساً : العمل الزراعي : تصور هذه القطعة نوعاً من الأنشطة التي يمارسها الإنسان ، ألا وهو النشاط الزراعي .

وفي هذه اللوحة ، نشاهد نوعاً من العمل الزراعي هو عملية تمهيد الأرض وتسويتها . فقبل البدء في زراعة الأرض يتم أولاً تمهيد الأرض أي تسويتها بواسطة أداة تشبه المكتسة هي المنشل^{١*} . وهذه المناشل هي التي نراها مع هؤلاء النسوة ، فهي تستخدم في تمهيد الأرض و أيضاً تنشل المخلفات القديمة بالأرض و ذلك للقضاء على المناطق المرتفعة قليلاً ، و مع تكرار تلك العملية تصبح الأرض سهلة في عملية الري - ربما بواسطة دلو ماء - بعد زراعة البذور .

الخطوة الثانية تتم عن طريق زراعة البذور في الأرض و تغطى بطبقة من التراب ، يليها عملية الري . وفي مرحلة تالية بعد ذلك بعدة أيام ، تنبت البذور في الأرض و تستمر عملية الاعتناء بالزرع حتى يأتي موسم الحصاد .

سادساً : عناصر الطبيعة : تضم القطعة بعض الأشياء التي زادت من إضفاء الجو الطبيعي الجميل ، فمثلاً بالنسبة إلى الحيوانات المصورة هنا ؛ نجد أنه في الجزء الخلفي وراء النساء العاملات بالزراعة ، يظهر غزالاً شارباً يسير وحده .

^{١*} - المنشلة : هي عبارة عن قطعة أفقية من الحديد مثلاً لها أسنان أو خطاطيف تركيب بها يد خشبية و هي تفرد التراب (الكومة) و تستخدم لتنقية الأرض من الشوائب و المخلفات من المحاصيل السابق زراعتها) .

و نسرى هذا الغزال واقفاً و هو خافض الرأس أي منحني إلى الأمام و ذلك ليلتقط عشباً أو كلاً ، بما يوضح أنه يرعى بحرية و دون رقيب ، أو راع فلا نجد بجواره أحد . و لعل الفنان قد قصد بذلك أن يشيع جواً من البيئة البرية المتوحشة مع الجو الزراعي .

كذلك يظهر بجوار الطفيلين رأس حيوان صغير لعله أرنباً برياً ، و لا نستطيع أن نحزم بنوعه نظراً لصغر حجم القطعة الفسيفسائية و عدم وضوح شكله .

هناك أيضاً الشجرة الضخمة الوارفة الأغصان و التي كانت تهيمن على المنظر ككل و كأنها الأم التي تفرد زراعيها لتحضن أولادها . و هذه الشجرة مليئة بالأغصان و الأوراق .

سابعاً : جو القطعة : تشيع هذه القطعة من الفسيفساء جواً من السكينة و الهدوء الذي يميز دائماً البيئة الريفية البسيطة ، فعلى الرغم من جو العمل و النشاط الذي نلمسه بوضوح في القطعة من جانب هؤلاء النسوة العاملات ، إلا أننا نشعر أيضاً بالراحة و الهدوء الذي يخيم على المنظر بشكل عام . .

إن هذه القطعة على الرغم من النشاط الزراعي الذي تصوره ، إلا أنها تضيف أيضاً البهجة و السرور في نفس المشاهد ، و تجمع بين المنظر الطبيعي و العمل الريفي الزراعي .

و بشكل عام ، فإن صور الفسيفساء التي عثر عليها
 في زليتن ، تعتبر أقدم نماذج لطراز خاص بإفريقية ،
 فهي تبين أنواع المزارع و الدور المتعددة التي كانت منتشرة
 في جميع أرجاء إفريقية ، و تشير إلى طبيعة الأعمال الزراعية
 التي كان الفلاحون يقومون بها حول الدار الرئيسية .^١
 لقد كانت فيلا زليتن على ما يظهر ، مركزاً للضيعة كبيرة
 أوقفت على إنتاج الخبواب و صناعة الألبان على أوسع
 نطاق ، و قد إستعانوا على ذلك بالأرقاء و المستأجرين : *coloni* .
 و تعتبر أمثلة الفسيفساء من هذه الدار شهادة صادقة عن
 أبرز الخصائص المميزة لدار خاصة بأحد الأفراد .
 و هذه الصور الفسيفسائية تختلف كلياً عن تلك التي
 عثر عليها في أماكن أخرى من أنحاء الإمبراطورية الرومانية
 و كانت تصور منازل و فيلات و ديار خاصة مثل تلك
 التي رأيناها مصورة على حوائط بومبيي و كانت تصور
 الفيلات و المنازل من وجهة النظر الزخرفية ، بمعنى أن الغرض
 لم يكن تصوير واقع من الحياة بما فيه من منازل و أعمال
 زراعية أو مشاهد صيد في البيئة ، و لكن كان الأمر يقتصر
 على تزيين الحوائط بمناظر طبيعية جميلة و ذلك لإمتاع الرائي
 دون أن تقدم له نبذة أو لمحة من واقع الحياة .
 و إذا حاولنا التعرف على طريقة استغلال بعض الأراضي في
 ولاية إفريقية ككل ، نجد أن الضياع الواسعة المملوكة للإمبراطور
 أو الأفراد لم تكن تزرع بواسطة العبيد^٢ - حيث لا يوجد مصادر

* ١- رستوفتزف ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ٢١٧ .

* ٢- رستوفتزف ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ٣٩٦-٣٩٧ .

نؤكد ذلك - و أغلب الظن أن عملية زراعتها كانت تتم بواسطة
تأجير الأرض إلى مستأجرين *coloni* كانوا يؤدون إلى
المالك نصيباً من محصول الأرض و كان عليهم أن يعملوا
أياماً معدودات و أن يعيروه مواشيهم مدة معلومة .

و كان بعض هؤلاء المستأجرين مواطنين رومانيين، و لكن
أكثرهم كان من بين سكان القطر الأصليين، و كانوا
يعيشون في قرى تقوم داخل حدود الضيعة على مقربة
من المزرعة المركزية الكبرى، أو في جوار الضيعة، و كان
هؤلاء المتزعمون *conductores* يستأجرون في الوقت نفسه من
الملاك تلك القطع التي لم تؤجر إلى المستأجرين .

و إنها حقيقة تدعو إلى العجب، أنه إذا بحثنا عن أصول
الثروات التي جمعها النبلاء في المدن الإفريقية، نجد
أن مصدر ثروتهم كان من تملك الأراضي .
بل أن كثيرين منهم كانوا يفخرون في النقوش التي وضعت
على قبورهم بأنهم أقتنوا ثروتهم بحسن عنايتهم وتديرهم
لضياعهم^{١*} .

فالزراع النشط *agricola bonus* كان يصل بجهده إلى أن يصبح
من كبار الملاك و مع ذلك، فمنهم من لم يكن يرحم
نفسه أو أرضه من العمل المتواصل، و في زمن الحصاد كان
المالك - في بعض الأحيان - يعمل رئيساً لعصاب من الحصادين
turmae messorum، فإقتنى على هذا النحو ثروة طائلة .

و إذا أردنا أن نحكم على صانع الفسيفساء، نجد أنه وقد
برع في التعبير عن الموضوع المراد تفصيله، و من هنا

^{١*} رستوفتزف، المرجع السابق، ج. ١، ص. ٤٠٠-٤٠١ .

نلاحظ البساطة و الدقة معاً في أسلوبه ، هذا بالإضافة إلى أن الفنان الذي يصنع الفسيفساء في إفريقيا حتى وإن كان هو نفسه الذي يقوم بتنفيذها في أنحاء أخرى من الامبراطورية الرومانية كإيطاليا مثلاً ، فقد راعى أثناء عمله الاختلاف بين شعب إيطاليا ، وبين شعوب إفريقيا و تنوع ثقافتها . فاختلاف الشعوب يؤدي بالتالي إلى اختلاف الذوق مما يؤثر على إنعكاسه على الفنون هي أيضاً بدورها .

و الملاحظ أن مالك دار بولك أهيراً ، يتألف بطبيعة الحال عن أصحاب المنازل في مدينة بومبي على سبيل المثال ، كمنزل فاون أو منزل سالوست وغيرها من أمثلة المنازل البومبية^{١*} . إن صاحب منزل بولك أهيراً كان رجلاً ميسراً إلى البساطة ، و في نفس الوقت فخوراً بضيافته و داره و ذلك إلى الحد الذي أراد معه أن يصور جوانب حياته من خلال أعمال فسيفسائية تحكي عن حياته على جدران و أرضيات الدار . و من هنا نتفهم اهتمامه بتنوع أنشطة الضيعة المصورة على الحوائط و الأرضيات من خلال فن الفسيفساء .

١* - عن المنازل الرومانية في بومبي ، راجع :

Mau , August , " Pompeii , its life and art " , (London , 1899) , p. 239 ff.

Ward-Perkins , John B. , op.cit. , , p. 39 ff.

الفصل الخامس

مقدمة عن ولاية نوميديا

(الجزائر)



نوميديا هي في الأصل بلد "نوميدي : *Numidae* ، و تقع جنوب و غرب الأراضي القرطاجية أي أراضي تونس الحالية*^١ .
وقد أطلق الاسم *Numidia* ، بعد ذلك على ولاية رومانية كانت تشغل مثلاً قاعدته تمتد على ساحل البحر المتوسط عند قيرتا : *Cirta* مروراً بجبال أطلس العالية و نزولاً إلى الصحراء الإفريقية .

وقد كانت هذه الولاية يحدها من الغرب ولاية موريتانيا*^٢ القيسرية : *Mauretania Caesariensis* ، و من الشرق ولاية إفريقية القنصلية : *Africa Proconsularis* .

و على الرغم من أن ولاية نوميديا لم تكن أراضيها تتميز بشدة الخصوبة مثل ولاية إفريقية القنصلية ، إلا أنها كانت تزرع القمح ، و الكروم ، و الزيتون بخاصة عند السهول ، كذلك عرفت بتربية الخيول ، و المواشي ، و الأغنام عند أعالي الجبال .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit . , p. 614

١* -

*٢- موريتانيا : *Mauretania* هي أرض المراكشيين *Moors* و تمتد من أمبساغا *Ampsaga* حتى المحيط الأطلسي ، و تحتضن النصف الغربي من سلسلة جبال أطلس . و نظراً لطبيعة هذا البلد الجبلية و الصخرية ، فقد كانت الأغنام ترعى فيها بكثرة، و كانت تنتج النبتة، و لكن بقدر يسير، و تزرع أيضاً القمح و الزيتون عند الساحل في وادي مولوشا *Mulucha* .
و ينتمي أهلها إلى سلالة البرابرة ، و في أواخر القرن الثالث ق.م.
كونت القبائل المراكشية الصغيرة مملكة ، و كان أول حاكم لها هو " باجا " *Baga* .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit . , p.939

راجع :

وكان السكان الأصليون عبارة عن قبائل من البدو الرحل ورعاة الأغنام، وقد لجئوا أحياناً إلى الزراعات البدائية^{١*}. أما أولئك الذين سكنوا الساحل الشمالي، فكانوا واقعين تحت تأثير كل من أوتيكا، وقرطاجنة وغيرها من المستعمرات الفينيقية.

و بالنسبة للتاريخ السياسي لنوميديا، فنجد أنها في النصف الثاني من القرن الثالث ق.م.، كانت تنقسم إلى قسم شرقي يحكمه أمير هو ماسينيسا *Masinissa*، وقسم غربي يحكمه الأمير سيفاكس *Syphax* وقد إنحاز سيفاكس إلى قرطاجنة في حروبها ضد الرومان مما دعاه روماء إلى الوقوف إلى جوار ماسينيسا حتى نصبت له ملكاً على نوميديا كلها^{٢*}.

وبعد وفاته، تولى ابنه ميقيس *Micipsa* الحكم ومن بعده انقسم الأمر بين خلفائه بعد وفاته مما أدى في النهاية إلى الحرب التي عرفت باسم "حرب يوجورتا" *Bellum Jugurthinum*^{٣*}.

وبعد أن ساندت نوميديا القائد بومي عام ٤٧-٤٦ ق.م.، أصبحت ولاية إفريقية الجديدة: *Africa Nova* في عام ٤٦ ق.م. ثم تحولت إلى مملكة تحت حكم جوبا الثاني^{٤*}.

^{١*} The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 614

^{٢*} تاريخ الرومان، إبراهيم نصحي، (مكتبة الانجلو المصرية) ج. ٢، ص. ١٦٨

^{٣*} حرب يوجورتا: المصدر الرئيسي عن هذه الحرب هو كتاب سالوست *Sallustius*، للمزيد راجع: تاريخ الرومان، إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص. ١٦٨-١٧٢

^{٤*} بعد ماسينيسا، تلاه في الحكم ميكييسا: *Micipsa* (١٤٨-١١٨ ق.م.) ثم أدهربال: *Adherbal* (١١٢-١١٨ ق.م.)، يوجرتا *Jugurtha* (١١٨-١٠٦ ق.م.)، هيمبال *Hiempsal* (١٠٦-٦٠ ق.م.)، جوبا الأول: *Juba I* (٦٠-٤٦ ق.م.)

راجع: إبراهيم نصحي، المرجع السابق، ص. ١٦٨-١٧٢

و كانت هذه لولاية تزرع الشعير و الزيتون بمساحات كبيرة
و كانت أغنى المناطق هي المحيطية ببحال أطلس و حول
قيرتا .

و إذا حاولنا تفسير رغبة الرومان في أراضي إفريقية -
بصورة مبسطة - يجب أن نعرف أولاً أن التهافت على
الأراضي كان عظيماً في عصري أوغسطس و تيرينوس .^{١*}
و من أجل هذا ، عمد الأباطرة على دفع حدود
الحكم الروماني إلى الجنوب و استلزم ذلك حروباً عديدة .
و في أعقاب الجنود جاء مساحو الأراضي : *agrimensores*
ليقسموا المناطق إلى قطع عرفت باسم : *centuriae* رومانية .

و فضلاً عن المستعمرين الإيطاليين الذين أقطعوا أراضي كمحنة من
أوغسطس ، أو اثرتوا ، أو استأجروا قطعاً صغيرة من الدولة ،
كان هناك - ولا ريب - عدداً ضخماً من كبار الرأسماليين
الذين ناقوا إلى استثمار أموالهم في أرض إفريقية ذات الخصوبة .
و كانت الدولة توافقه إلى إجابة رغبتهم لأن ذلك يضمن ، من
ناحية كميات وفيرة من الغلال لإيطاليا ، و من ناحية
أخرى يزيد من دخل الدولة .

و على هذا النحو ، أضيف إلى ضياع النبلاء ، التي
تركها أوغسطس دون مصادرة ، ضياعاً شاسعة : *Latifundia*
جديدة يملكها أفراد من أثرياء الرومان .

و هذه الاعتبارات تعيننا على فهم السر في ضم
نوميديا ، ثم مسوريتانيا إلى القوة الكبيرة المثلثة في
الإمبراطورية الرومانية .

و بالنسبة إلى طرق استغلال الضياع الواسعة المملوكة للإمبراطور

^{١*} - رمتوتزف ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ٣٨٨ .

أو الأفسراد ، فليس هناك في المصادر الموجودة ، والتي ترجع إلى القرن الثاني ما يشير إلى أن تلك الضياع كان يقوم على زراعتها العبيد .

و لكن يمكننا أن نفترض أن سبيل الاستغلال هذه ، كانت متبعة في زمن الجمهورية وأوائل عهد الإمبراطورية .

و لكن في القرن الثاني غلبت طريقة تأجير الأرض إلى مستأجرين *coloni* كانوا يؤدون إلى المالك نصيباً من محصول الأرض ، و كان عليهم أن يعملوا لديه أياماً معدودات ، و أن يعيروه مواشيهم مدة معلومة .

و كان بعض هؤلاء المستأجرين مواطنين رومانيين ، و لكن أكثرهم كانوا من بين سكان القطر الأصليين و يعيشون في قري تقوم داخل حدود الضيعة على مقربة من المزرعة المركزية الكبرى ، أو في جوار الضيعة ، و لكن من خارج حدودها .

و كانت أجرة الأرض تدفع إلى ملتزمي الضيعة *conductores* و كان هؤلاء الملتزمون يستأجرون في الوقت نفسه من الملاك تلك القطع التي لم توجر إلى المستأجرين *coloni* . *¹

كانت تلك مقدمة مبسطة عن نموديا ، و ما يتعلق بها من النواحي السياسية و نبذة عن نشاطها الزراعي ، و ذلك حتي يتسنى للقاري أن يلم بإهتمامات شعوب تلك المناطق .
فالفن في أي مكان و زمان ما هو إلا إنعكاس للشعوب ،

* ١ - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ج. ١ ، ص. ٣٩٧

و الطبيعة نفسها لها أبلغ الأثر فيه .^{١*}

و تتحكم في الطبيعة ، القوانين المختلفة مثل قوانين
تطور الكائنات الحية ، وقوانين النباتات ، وغيرها .
و قد نشأت فكرة الفن مع حاجة الفنان إلى الاتصال ، والتعبير
عن شعوره ، و احساسه عند رؤية الجمال الذي تعكسه الطبيعة .

Magne , Lucien , “ L’Art applique’ aux metiers : *Décor de la pierre* ”
(Paris , 1923) 2 ème édition , p. 5 .

الفصل السادس

فسيفساء ولاية نوميديا

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس المناظر الطبيعية من تلك المنطقة :

١- فسيفساء شرشال .

٢- فسيفساء نبتون و أمفيتريتي .

* * *

١٠٠٠ : فسيفساء شرشال :

هذا المثال الذي يصور المناظر الزراعية ، هو عبارة عن قطعة من الفسيفساء من منطقة شرشال^{١*} ، بنوميديا (الجزائر حاليا) ، وتؤرخ بالفترة الأولى من القرن الثالث الميلادي^{٢*} ، حوالي عام ٢٠٠ - ٢١٠ م.^{٣*} [صورة ١٧] وتبلغ المساحة المصورة ٤,٩٠ م. (ارتفاع) × ٣,٠٠ م. (عرض) . والقطعة محفوظة في متحف مدينة شرشال .

الموضوع العام :

تعد هذه القطعة من أمتع الصور عن الأنشطة الزراعية ، فهي تعكس في مشاهدتها العلوية عملية حث الأرض ، وبذر البذور ، وفي مشاهدتها السفلية تصور عملية خدمة ، ورعاية مزارع الكروم في فصل الشتاء .

١* - شرشال : هو الاسم الذي أطلق علي مدينة قيصرية *Caesarea* القديمة و كانت في الأصل عبارة عن ميناء و مركز للتجارة القرطاجية القديمة و كان يعرف باسم " ايول " *Iol* ، و منه تحولت إلى قيصرية عندما اتخذ جوبا الثاني *Juba II* و كليوباترا سيلين *Cleopatra Selene* عاصمة لمملكتهم الموريتانية و مركزاً للفن الإغريقي .

و في عهد كلوديوس *Claudius* تحولت إلى مستعمرة رومانية و كانت مقراً للحاكم *Procurator* من قبل الإمبراطور في ولاية موريتانيا القيصرية : *Mauretania Caesariensis* و بعدد مائة ألف من السكان وصلت قيصرية إلى أن تصبح ثالث أهم ميناء من ضمن الموانئ الإفريقية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 272

٢* - Boardman J. , Griffin J. , and Murray O. , " The Oxford History of the Classical World " , (New York , 1988) , p. 187 .

Henig. Martin , op.cit. , p. 127

٣* -

والجزء الذي سـمـاه أمانـنا ينقسم إلى قسمين أساسيين ، الأول يتناول عملية حرث و بذر الأرض ، و هي بدورها مصورة من خلال صفتين أفقيتين ، أما الجزء السفلي فيصور زراعة الكروم و هي أيضاً من خلال صفتين أفقيتين .

و هذه العمليات هي التي ورد ذكرها لدى فرجيل *Virgilius* في كتابه المسمى " جيورجيكاً " ^{١*} .
فقد كان من أهم الزراعات السائدة في إفريقية في القرن الثاني بعد الميلاد ، زراعة القمح ^{٢*} .

فإفريقية التي كانت تلقب بمطامير روما ، كانت لزراعاتها هذه أبلغ الأثر في لوحات الفسيفساء مثلما نرى هنا في عملية الحرث في فسيفساء شرشال هذه .

^{١*} - الجيورجيكاً : *Γεωργικά* مؤلف مخصص للزراعة ، و يجوز أن يكون الذي اقترح تأليفها هو ميستاس صديق فرجيل و معلمه ، و كانت عبارة عن أشعار تتألف من أربعة كتب و كان الهدف الرئيسي هو الدفاع عن الزراعة التي كانت قد أهملت باستمرار . و قد تناولت حياة المزارعين .
و كانت الحاجة ملحة الي مزارع جيدة . و كان الفلاحون لا يلقون تشجيعاً بسبب مصائب الحروب كما ان حياة المدن كانت تجذبهم . و كانت اشعاره تلك تكفي لرسالة علمية .
الكتاب الاول : عن الزراعة ، الثاني : أشجار و خاصة الكروم و الزيتون ، الثالث : تربية الماشية ، الرابع : تربية النحل . للمزيد راجع :

- جورج سارتون ، تاريخ العلم ، جـ. ٥ ، ص. ٣١٩
- The Oxford Classical dictionary , p. 949 .
- ^{٢*} - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢-٣٤

الوصف التفصيلي:

نبدأ أولاً كما سبقت الإشارة ، بالقول أن هذه القطعة
الفسيفسائية كانت تنقسم إلى مشهدين رئيسيين .

المشهد الأول بقسميه ، يتناول عملية حرث الأرض وذلك
بين أشجار الزيتون . ففي القسم العلوي ، نرى اثنين من
الفلاحين بثيابهم السمكة وأحذيتهم الطويلة ، وهذان الفلاحان
أحدهما يتقدم المحراث الخشبي الذي تجره بقرتان قويتان
بقرونها القصيرة ، بينما نرى الفلاح الآخر وهو يمشي من
ورائهما ليراقب عملية الحرث نفسها ، ويساعد في دفع المحراث مع
الأبقار تماماً مثلما يحدث في الطبيعة وحتى عصرنا هذا .
و بالنسبة إلى هذا المحراث ، فتجده بقرتين يبدو أنهما
تقومان بالعمل على غير رغبةٍ منهما ، والفلاح الذي
يتقدم الأبقار والمحراث ، نجده وقد رفع زراعيه ممسكاً
بعضاه ليهدد بهما الأبقار تارة ، ولينفذ تهديده ، و
وعنده تارة أخرى إذا ما أصرت على الكسل ، وإمتنعت عن
السير وأداء عملها . وهذا الفلاح يمشي بظهره إلى الخلف
أمامهما ، ليحكم مراقبته عليهن ، فلا تستطعن من العمل فراراً .

و بالنسبة إلى الفلاح الثاني والذي نراه يسير خلف
المحراث ، أول ما يلفت نظرنا إليه هو إحناء ظهره إلى
الأمام بطريقة تدل على معاناته في السير ، وربما كان ذلك
دليلاً على أن الأرض التي يسير عليها المحراث وعرة ، وصعبة ، و غير
مستوية مما دفع بأصحاب هذه الأرض إلى العمل على حرثها
و العناية بها.

و يتم مشهد الحرق هذا ، بين أشجار الزيتون التي نراها وارفة الأغصان و مبشرة بكل الخيزر . و الأشجار هنا أول ما نلاحظه عليها ، أنها مزروعة على مسافات غير متباعدة ، و إنما وزعت بدقة شديدة لتعطى كل شجرة حقها في الضوء و المساحة الكافية لها فتنمو بحريية ، و دون تراحم .

و استكمالاً لهذا الموضوع ، نرى في الجزء السفلي من نفس المشهد محراثاً آخر يجره ثوران ، تتضح عليهما مظاهر القوة أكثر من الأبقار نفسها . و نرى حركة أرجلهم القوية المرفوعة و هما يجبران المحراث في قوة ، و ثبات ، و من خلفهما يظهر فلاحاً بعصاه يراقب عملية الحرق حتى تنفذ على الوجه الأكمل ، و قد ارتدى هذا الأخير ثياباً شتوية ثقيلة أيضاً ، و ذات أكمام طويلة عليها تجميعه قليلاً من برد الشتاء القارس .

و نلاحظ أيضاً على فسيفساء شرشال ، أحد الحرائين ، و يعد هو المسئول عن عملية البذر ، و هو الذي يتقدم الثورين ، حيث يجند في عنقه مقطف من السعف ، يأخذ منه القمح و يبذره لتستكمل بعد ذلك أيضاً الثيران عملها ، قطعاً ، و تدوس بموافرها فوق البذور فتوغل في التربة ، و تنغرس فيها و مع الري بالمياه تنبت الثمار ، أو الجيوب و تظهر نتيجة العمل المضني في شكل محصول يحصد بحيره .

و عموماً فالإطار الذي صيغت منه الصورة ، تدل أوراق الزيتون الكثيرة به على أن الحرائة كانت تجري بين أشجار الزيتون و في غاباته بين الفراغات .

و بعد البذر و اخراثة ، يأتي موسم الحصاد ، و يرمز له بحزمة من السنابل و بمنجل كما سبق و شاهدنا في فسيفساء " الفصول " . الموضوعات التالية " من زيتن في تريبوليتانيا (بلييا) .

و بعد جمع حب الحصاد ، يخزن المحصول في المطامير و بيوت
المسؤن الموجودة في الضيعات و المساكن الكبيرة الملحقة بها .

أما القسم الثاني من فسيفساء شرشال ، فنرى فيه أشجار
الكروم و هي تستند على التكييعات ، حيث نجد شبكة من
الكروم الجميلة المتفرعة من كل شجرة على حدة .
و كانت عملية قطف العنب تتم بعناية بواسطة الأيدي ، ليتم
وضع العنب في سلال كبيرة تفرغ بعد ذلك في أوعية
ليأتي ذلك عملية العصر بواسطة الرفس بالأقدام^{١*} ، و ينزل
العصير إلى جرار كبير ربما يُترك فيه حتى يَتممر كما كان
المصريون القدماء يفعلون .^{٢*}

و في هذا القسم ، نرى عدداً من الرجال كل
منهمك في أداء عمله . ففي الجزء العلوي من هذا القسم ،
ثلاثة رجال أشداء يرتدون الملابس الثقيلة و التي نلاحظ
أيضاً عليها الثنايا السمكة و الأكمام الطويلة .
أما بالنسبة إلى أحذيتهم ، فهي طويلة تكاد تصل إلى ركبهم
ربما لتساعد في تدفئتهم و حماية سيقانهم من أي خدش قد
يتعرضون له من أغصان الأشجار ، و من جراء العمل .
الشاق . و نلاحظ على الأحذية أيضاً الأربطة ، أو الشرائط التي
تلتف حول الحذاء لتزيد من إحكامه .
و بمسبك كل رجل من هؤلاء الثلاثة بفأسٍ ليعزق بها
الأرض حول أشجار الكروم ، فيعتني بها و يخدمها حتى تؤتي
له بأجود الثمار ، و أطيبها .

^{١*} - طريقة العصر بواسطة الأقدام ، اشتهر بها الإغريق في بلاد اليونان .

^{٢*} - جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٥٣ .

دراسة تحليلية :

أولاً : الفصل المصور : إن الفصل المصور هنا هو فصل الشتاء القارص ، و دليلنا على ذلك يعتمد على نقطتين .

فأول ما يترأى لنا من خلال أثواب الفلاحين ، أن هذا الحرث إنما يقع في فصل رديء حيث يرتدي أولئك الفلاحون الأثواب الثقيلة السميكة . وإلى جانب هذه الثياب الثقيلة ، هناك أيضاً الأحذية الطويلة ، والتي تعتبر كذلك دليلاً على موسم الشتاء ، وأنه كان شتاءً قارصاً لم يكف فيه جهد و تعب الشغل لتدفئتهم بل احتاجوا أيضاً إلى ثقل الملابس كمحاولة لتقيهم البرد .

و الأمر الثاني ، وهو ليس بالأمر المستغرب ، ذلك أن شمال أفريقيا لا ينتج إلا القمح الشتوي ، و أن الحرارة كانت تقع بالتالي في موسم الشتاء .

ثانياً : وعي الفنان بالزراعة : لقد صور لنا الفنان بدقة كيف كان صاحب الضيعة يستغل كل شبر في الأرض ، حتى أن المسافات بين أشجار الزيتون لم تترك خالية . و لعل هذا أبلغ دليل على مدى وعي ، و إدراك صاحب الأرض بأهمية الزراعة ، و محاولته إستغلال كل شبر فيها فيما هو مفيد و مثمر بالنسبة له مادياً .

أما بالنسبة إلى تكميمات الكروم ، فأول ما نلاحظه على هذه التكميمات هو الشكل القوي ، حيث نجسد فنان النفساء الواعي لما يقوم بعمله ، فقد أهتم الفنان بكل قطعة مسيئاء صغيرة يضعها في لوحته ، محاولاً نقل الطبيعة حية من خلال القطع الصماء حتى تصبح في النهاية نسخة طبيعية و ليست مجرد شيئاً بارداً .

لقد أعتنى الفسيفسائي أشد الاعتناء بتلك القوائم الخشبية التي بنى بها التكييفات المستندة عليها أغصان أشجار الكروم ، فنجد القوائم الواحد يتكون من عدد من الأفرع التي تقف منتصبة بجوار بعضها البعض ، وكأنها مجمعة في حزمة شاخة في قوة وثبات . ومع هذه القوائم الرأسية ، نجد أيضا قوائم أخرى أفقية لتزيد من قوة العروش التي تتركز عليها هذه الأفرع ، والأغصان الوارفة ، المليئة بعناقيد العنب ، حتى أن السائر تحت هذه التكييفات يجد نفسه تتدلي عليه العناقيد في جمال وحرية فتجعله هو أيضاً جزءاً من لوحة جميلة و بدعة تأخذ الأبواب .

ثالثاً : تصوير الرجال : لعل ما نلاحظه في هذه القطعة بالنسبة للرجال ، أن بشرتهم ليست داكنة اللون ، وإنما تبدو شاحبة ، على عكس ما رأينا من قبل في أمثلة ليبييا مثلاً . كما أن وجوههم تأخذ الشكل المستدير مع العيون الجاحظة ، والشعر الأشعث المنفوش وهو ليس طويلاً إلى الحد الذي يجعله يصل إلى أكتافهم فيلهم عن عملهم أو يضايقهم ، أما أجسامهم فهي متسطة الطول ، ولا تبدو عليها ملامح القوة الزائدة ، وربما كان السبب في هذا الانطباع هو ملابسهم الثقيلة .

وتجدر الملاحظة أن جميع الرجال هنا سواء أولئك الذين يقومون بحراثة الأرض ، أو هؤلاء الذين يخدمون أشجار الكروم ، فملابحهم واحدة أو بالأحرى متقاربة فيما عدا واحداً منهم فقط ، ألا وهو ذلك الموجود بالقسم الثاني إلى أسفل ويقوم بعملية عصر العنب بواسطة الرفس بالأقدام .

هذا الأخير والذي يقف في وضع المواجهة *de face* ، ويستند بيديه على ما يشبه الدائرة الخشبية أو الحبال المثنية ، نجد

مختلف عنهم في الشكل بعض الشيء حيث تأخذ رأسه الشكل البيضاوي الطويل ، و نلاحظ عليه أيضاً اللحية الداكنة و الشارب بخلاف الآخرين . و ربما كان هذا الأخير من قرية أخرى أو من قبيلة مختلفة .

رابعاً : جو القطعة : بصفة عامة يسيطر على قطعة الفسيفساء روح الهمة و النشاط التي تبدو واضحة من خلال عمل الفلاحين و الحراثين ، كل منهم في عمله دونما تراخي أو إهمال . و قد برع الفنان في الوصول بالعمل إلى أرض الواقع ، و ربما ساعده على ذلك طول ملاحظته للعمل الزراعي و لعمل الفنان كان ينحدر في حقيقة الأمر من أصل ريفي .

خامساً : موضوع القطعة : و اختيار الفسيفسائي لهذا الموضوع هو اختيار موفق من جانبه ، فهو انعكاس للطبيعة من حوله دون تزييف ، أو بعد عن الواقع ، و ذلك بعد عاملاً هاماً جداً ، فهو دراسة حية عن البيئة الزراعية في نوميديا بخاصة و في شمال أفريقيا بوجه عام .

و ربما كانت هذه القطعة تنتمي لبيت صاحبه ، بمالك ضيعة تعتمد على زراعة القمح و أشجار الكروم ، مما دعاه إلى أن يطلب من الفنان أن يصور له من خلال الفسيفساء مشاهد من حياة الضيعة لتكون أنثراً جميلاً ، و دليلاً على مدى فخره و اعتزازه بأرضه و زراعته .

سادساً : الحيوانات المصورة : تعكس لنا القطعة اعتماد الفلاح على كل من الأبقار و الثيران في أنشطة الزراعة المختلفة . لقد اعتمد عليهم الفلاح على مر العصور لمساعدته في أعمال الحقل ، و كان يقدم لهم في مقابل العمل الشاق الذي يقومون به ، المأكّل فقط .

و قد كان ظهور هذه الثيران في القطعة أمراً طبيعياً
فالثور الوحشي كان موجوداً بكثرة في إفريقية*^١.
و كان للثور أهمية كبرى في الحياة في إفريقية بسوجه
عام ، فقد كانت له مهاتبه بسبب قوته الشديدة ، و قرونه
المديدة . و كانت الأعمال تكاد تكون مقسمة بين الماشية ،
فالأبقار تجر المحراث ، و أحياناً كان القطيع من الأبقار و الثيران
يسير فوق حزم الغلال لفصل الحبوب عن القشور .

و أخيراً ، تجدر الإشارة إلى أن هذه القطعة الفسيفسائية
تعتبر - من وجهة نظري - بمثابة لوحة تعليمية و إرشادية
لما تعكسه من موضوع هام و بالأخص طريقة صياغته .
إنها تنقل لنا بصورة واقعية مبسطة جانباً من النشاط
الزراعي في منطقة نوميديا ، و تستطيع هذه القطعة بحق أن
تفيد أجيالاً لاحقة لها عن الزراعة .

*١- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٥ .

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء نبتون و أمفيتريتي:

هذه القطعة من الفسيفساء تصور موكب انتصار نبتون^{١*} و أمفيتريتي^{٢*}. و تبلغ أبعاد اللوحة الفسيفسائية: ٣١٠ سم. × ١٩٦ سم^{٣*}.

١* - نبتون : *Neptunus* يرتبط الإله الروماني نبتون بالإله اليوناني بوسايدون ، و يعد نظيره في الأساطير اليونانية منذ العصور القديمة . و رويداً رويداً فقد نبتون طابعه الروماني ، و في المقابل اكتسب أساطيراً مرتبطة بأصوله الإغريقية . و من المؤكد أن نبتون عند بدايات ديانة شعوب اللاتين ، لم يكن هو اله البحر بقدر ما كان إلهاً للمياه ، فهذه الشعوب كانت تعني بالزراعة علي عكس الإغريق الذين كان اقتصادهم يعتمد اعتماداً كلياً و أساسياً علي الصيد و التبادل التجاري البحري أما نبتون فكان في نظر اللاتين اله للرطوبة . و كانت حمايته تمتد إلي المسابقات المائية . و كانت احتفالاته الشهيرة باسم : *Neptunalia* تقام في ٢٣ يوليو من كل عام حيث تقام المسابقات المائية في أوقات الحر .

و طريقة كتابة اسمه غير مؤكدة ، فالأتروسكين كتبوه بهذا الشكل : Neθun(u)s .

للمزيد راجع : - Schmidit , Joel , op.cit. , p.214 " Neptune "

- The Oxford Classical Dictionary , (Oxford , 1996) 3rd. ed., p.1036

٢* - أمفيتريتي : *Amphitrite* مثلها مثل هيرا الزوجة الشرعية للإله زيوس ، و برسيفوني زوجة هاديس ، كانت أمفيتريتي هي الزوجة الشرعية للإله بوسايدون أو نبتون .

و أمفيتريتي هي ابنة نيريوس *Nereus* و الأم دوريس *Doris* . و تذكر الأساطير أن قصة ارتباطها ببوسايدون بدأت عندما شاهدها الإله تلعب عند شط البحر مع بقية أخواتها من الحوريات : *Nereids* فأرادها زوجة له ، إلا أنها هربت منه و لجأت إلي أطلس لتختبئ لديه ، إلا أن درفيلاً من قبل بوسايدون استطاع أن يخطفها و يوصلها إليه و انتهى الأمر بزواجها من بوسايدون الذي جعلها أمماً للتريتون .

راجع : Schmidit , Joel , op.cit. , p. 36 : " Amphitrite "

٣* - Henig , Martin . , op.cit. , p. 127-8 , III. 100 .

و ترجع القطعة إلى حوالي عام ٣٢٥ م. وهي محفوظة حالياً
بمتحف اللوفر بباريس^{١*} عاصمة فرنسا^{٢*}.
وقد عثر على هذه القطعة في "كودبة عاطي" *Koudiat Ati*
بالقرب من مدينة قسطنطينية^{٣*} بنوميديا (الجزائر حالياً).
تعتبر هذه القطعة الفسيفسائية من أكثر النماذج تأكيداً على
مدى سيطرة الأساطير والآلهة على الفن الروماني^{٤*}.

١* - باريس : اسمها الأصلي لوتيتيا: *Lutetia* أو *Lutecia* و كانت عاصمةً للباريزيين *civitas capital*. في بداية الأمر كانت مجرد استيطان بسيط دمر في عام ٥٢ ق.م. وفي عصر الإمبراطورية
بني من جديد على الطراز الروماني وتحتوي على العديد من المباني العامة الرومانية.
و كان قد أطلق عليها : *Parisii* في عصر جوليان (عندما أطلق عليه لقب أوغسطس : *Augustus*
عام ٣٦٠ م.) و لم تزد باريس بصورة كبيرة إلا عندما أعلنها كلوفيس *Clovis* عاصمةً له.
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 893 .

٢* -
٣* - قسطنطينية : *Constantine* تعرف اليوم باسم قانتينا *Qacentina* و هي مدينة جزائرية كانت
في الأصل ولاية قيرتا القديمة . و هي مدينة أقيمت فوق قمة جبل ، و قد اتخذها الملك سيفاكس
Syphax عاصمةً للملكة و تلاه في ذلك الملك ماسينيسا *Masinissa* و كان هذا الأخير يشجع التجار
الإيطاليين على الاستقرار في قيرتا . و تحت حكم الإمبراطورية الرومانية كان اسمها بالكامل هو
Colonia Iulia Iuvenalis Honoris et Virtutis Cirta . و في عهد دقلديان *Diocletianus* ،
جعل منها هذا الإمبراطور مركزاً لولايتيه الجديدة في نوميديا *Numidia Cirtensis* . ثم دمرت المدينة
أثناء الحروب الأهلية في بدايات القرن الرابع الميلادي ، و أعيد ترميمها و بنائها بواسطة الإمبراطور
قسطنطين الذي أطلق عليها اسماً جديداً تيمناً به هو : قسطنطينية و جعلها عاصمةً لنوميديا كلها .
و من بين الآثار القليلة جداً و التي تعود إلى العصر الروماني في قيرتا القناطر الواقعة في جنوب المدينة.
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 333

٤* - Baratte , Francois ., " Catalogue des mosaïques romaines et paleochrétiennes du
Musée du Louvre", (Paris , 1978)p. 28-40

و جدير بالذكر أن مشهد الإله نبتون و زوجته أمفيتريتي و هما يركبان عربتهما ، و حولهما المخلوقات البحرية المختلفة كانا من أبرز المشاهد التي ازدانت بها أراضي البرك و الفسقيات و المعالم و المنازل الخاصة أيضاً .^{١*} [صورة ١٨٨]

المنظر العام

تعكس قطعة الفسيفساء هذه الطبيعة البحرية ، و التي تعرف باسم *Seascape* حيث تظهر هنا بيئة أخرى تختلف عما سبق ، و رأينا في المثال السابق من نوميديا و كان يصور الحياة الزراعية ، أو الطبيعة بوجه عام سواء كانت مراعيًا و جبالاً ، أم كانت فيلاتٍ و قصور شيدت على شاطئ البحر .

و تتمركز بصورة القطعة من خلال الشخصية الرئيسية ألا و هي شخصية الإله نبتون - إله البحار - و قد ظهر هذا الأخير محاطاً بكل رموزه و علاماته التي اشتهر بها و اشتهرت به ، و ترافقه في ذلك زوجته أمفيتريتي ، حيث يقفان بحوار بعضهما البعض جنباً إلى جنب .^{٢*}

و الإله نبتون هنا يجده يقود عربة خيول فاستحق أن يحمل لقبه الذي كثيراً ما اشتهر به في مثل تلك الحالة ، و هو *Neptunus Equester* و الذي يمثل نظيره اليوناني آلا و هو :

.^{٣*} Ποσειδὼν Ἡππίος

^{١*} - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٨٥

^{٢*} - Perowne , Stewart ., "Roman Mythology ", (England 1986) op.cit. , p. 79 .

^{٣*} - The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1036 .

الوصف التفصيلي:

يلعب الدور الرئيسي في هذه القطعة ، الإله نبتون و زوجته أمفيتريتسي ، حيث نرى الاثنان و هما واقفان فوق عربة الخيول . فإذا تناولنا كل واحدٍ منهما على حدة ، فسوف نبدأ بطبيعة الحال بالشخصية الأهم ، ألا وهي شخصية الإله نبتون .

أولاً : الإله نبتون : نرى أمامنا هذا الإله واقفاً في شموخ و وقارٍ ، و هو يقود العربة و معه كافة رموزه ؛ ففي يده اليسرى نجد معه رمحه الذي اشتهر به ، و المميز بالثلاث شوكات (شُعب) و هو السلاح ، أو الأداة المفضلة لدى صيادي سمك التونة الكبير ، و الذي كان يعد أهم صيد في البحر المتوسط .

أما يده اليمنى - فأغلب الظن أنها كانت تمسك باللجام نظراً لكونه اشتهر بقيادة عربات الخيول ^{١*} .

و يطالعنا الإله و قد وقف وقفةً كلها عظمة و هيبة ، حيث نجد أنه على الرغم من وقفته بطريقة المواجهة ، إلا أنه ينتفخ بجسمه ناحية اليمين قليلاً ، بينما رأسه على العكس تنحجه بمسافة شعرة ناحية اليسار ، و كأنه فعل هكذا لينصت إلى شيء قالته زوجته المتواجدة بالقرب منه على اليسار .

فبالنسبة إلى منظر الجسم ، نلاحظ عليه الرجلولة المتدفقة ، بدءاً من العضلات المفتولة ، إلى الصدر البارز و السواعد القوية . و قد اعتنى الفنان أشد الاعتناء ببعضلات القفص الصدري ليؤكد على قوة الإله و جبروته ، بالإضافة إلى الأقدام القوية التي يتركز عليها في تبات .

Perowne , Stewart , op.cit. , p. 71

أما الأيدي فقد ظهرت منثنية لتأخذ شكل الأقواس < > ،
فالذراع الأيمن تعلق بها زوجته أمفيتريتي في شكل
جميل و حركة لافتة للنظر ، إنما تدل على احساسها
بأنوثتها الطاغية و ارتكازها على ذراع زوجها لتستمد منه القوة ،
و الهيمنة ، و العون .

و بالنسبة إلى ذراعه الأيسر ، فهو يمسك فيها بشوكة
الشهيرة : *Trident* ، و الملاحظ أن يده لم تقبض عليها بقوة ،
و لعمل هذا ليوحى لنا بأنها إنما تركز على أرضية العربة ،
بينما هو يسندها فقط بأطراف أصابعه .

و إذا نظرنا إلى وجهه ؛ فسوف يستعري انتباهنا فيه ملامح
الوقار و هيبة السن التي تخيم عليه .

لقد صور الفنان الإله رجلاً في حوالي العقد الخامس من
عمره ، ذو شعر كثيف ، و يبدو وكأنه مزين بتاج ، أو
رباط عريض وضع فوق خصلات الشعر المتوجة ، و التي
تدلى كقصة أو فرنشاة على جبهته فتضفي عليه مزيداً
من الحيوية و الشباب ، حتى ليخيل إلينا أننا أمام
وجه شاب في الثلاثين من عمره .

و مع ذلك ، فلنكي لا يفقد هيئته و احترامه ، أضاف له
الفنان لحية كثيفة لتعود فتذكرنا بمقامه الرفيع و سنه
الكبير . و لا ننسى أن نذكر الرقة الواضحة من خلال نظرة
عينيه المستديرتين ، مع الأنف الشامخ .

و بصفة عامة تسيطر على منظره ملامح القوة ، و العنفوان ،
و الرجولة الفذة ، بصورة تتناسب مع مكانته كإله
للبحار و المحيطات ، و المتحكم في عالم ضخم ، و غامض
ملهيء بالغموض ، و الكائنات المختلفة .



ثانياً : الإلهة أمفيتريتي : تنضم أمفيتريتي إلى زوجها الإله نبتون في وقتها الشاخصة . فإذا تناولنا الزوجة ، فسوف يلفت نظرنا جسمها المشقوق ، الجميل ، وقدها الرقيق ذو الخطوط الناعمة ، والانحناءات الجذابة .

و تطالعنا أمفيتريتي وكأنها امرأة ترمز إلى الأنوثة الطاغية ، والفتنة الهادئة في آن واحد ؛ فنراها تكاد تكون عارية تماماً وقد ظهرت استدارة نهديها بطريقة مثيرة ، مع رقعة ذراعيها اللتين زينتهما بنوع من الأساور ، أو ما يعرف باسم " الخللحال " عند بدايات الذراع . ولعل ذلك للإشارة إلى مكانتها الشاخصة كزوجة لإله البحار نبتون .

هذا بالإضافة إلى استدارة الأكفاف نفسها ، وما توحيه من عذوبة ، و رقعة تتناسب مع الخصر الصغير الدقيق ، لتأتي بعد ذلك الأرداف المنحنية في تناغم بديع ، يجعلنا نعتقد للوهلة الأولى أننا أمام جمال أفروديت الإغريق ، أو سحر فينوس الرومان .

فإذا وصلنا إلى الوجه ، لاحظنا العذوبة والرقعة تسيطر عليه هو أيضاً من خلال الأعين المستديرة والحواجب الرفيعة والأنف الناعم مع الشفاه المتلصقة بالرقعة والإغراء في نفس الوقت .

و إن كنت آخذ على الفنان هنا حجم الرقبة الرفيع والسذبي لا يتناسب في رأيي مع الخطوط العامة لجسمها البديع .

أما تسريحة الشعر ، فهي تزيد رونقاً وجمالاً من خلال ذلك الفرق الذي قسمت بواسطته شعرها إلى نصفين ليعود فيتجمع عند مؤخرة الرقبة في " شينيون " وقور ، وجميل .

و زيادةً في الرقعة ، تدلت خصلة لولبية رفيعة بحوار كل أذن ، في حين أن الأذان نفسها كانت غنبيّة تحت خصلات الشعر الغزيرة بطريقة كلها سحر ، و غموض .

و قبل أن أنتهي من منظر الإله نبتون و زوجته أمفيتريتي ،
يجب أن نلاحظ الفرق بينهما و بين منظرهما من خلال
موكب زفافهما ، في النحت الرخامي البارز الموجود بمعبد
الإله نبتون ، روما و الذي يرجع إلى أواخر القرن الثاني و أوائل
القرن الأول ق. م. ^{١*}

ثالثاً : عربة الخيول : يشهد انتباهنا منظر تلك العربة التي
يتمرها الخيول القوية . و قد نفذها الفنان بطريقة لا تقل
براعة عن منظر الإله نبتون و زوجته .

و بالنسبة إلى العربة ، فنجدها عربة من نوع " العربة ذات
الأربعة خيول " *Quadriga* أي أنها عربة كبيرة . فالإله نبتون
الذي ارتبط بالسباقات ، نراه يقود العربة ؛ بينما يجد
الخيول نفسها تتميز بالحركة العنيفة و القوة الناجمة عن
السرعة التي تجري بها الجياد .

ترتبط الخيول مع بعضها البعض بواسطة لجاماً قوياً
يستطيع القائد ، ألا و هو الإله نبتون هنا أن يتحكم من
خلاله في حركة الجياد و تحديد مساراتها .

لقد رفعت الخيول قوائمها الأمامية في قوة و عنف و هذا
دليل على السرعة الفائقة التي من المفترض أنها تنطلق
بها وسط أمواج البحار العاتية ، و قد تظاهر شعر
الخيول بفعل الرياح و ظهر جسمها القوي الضخم .
و الملاحظ أنه نتيجة لشدة معينة من اللجام ، وجدنا
الخصائين المتواجدين في الوسط و قد اقتربت رؤوسهما من
بعضهما البعض و كأنهما يتسامران بالجلد ، في حين أن
الجياديين عند الأطراف تنحني برؤوسهما إلى الخارج .

Ramage , Nancy H. & Andrew ., op.cit. , p. 66-7.

و يلفت النظر أيضاً شكل حوافر الخيول و هي مرفوعة بهذه الطريقة دلالة على السرعة و القوة في نفس الوقت .
و هكذا صور لنا الفنان تلك العربة بطريقة جيدة ، و جدير بالذكر أن هذا النوع من العربات^{١*} - حسب أقوال باوزانياس^{٢*} - قد بدأ باستخدام أربعة خيول منذ الألعاب الأولمبية^{٣*} الخامسة و العشرون^{٤*} .

رابعاً : كيبيد : يطالعنا منظر اثنان من آلهة الحب الصغار " كيبيد " ^{٥*} ، حيث نراهما و هما يرفعان غلالة رقيقة ، أو ما يشبه الطرحة فوق رأسي كل من الإله نيتون ، و زوجته أمفيتيتي ؛ و كأنهما هنا يُعدان الكوشة ، أو الموكب الذي سوف يمر من تحتة الإله و زوجته .
فبالنسبة إلى الإلهين ، نجد أنهما عبارة عن طفلين صغيرين ، يتميز جسمهما بالأجنحة ، و ذلك لأنهما يطيران ليحملا الحب إلى كل مكان و عادة ما كان يظهر معهما قوس و سهم ليرميا بها قلوب البشر فتقع في الغرام .

١* - The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 727 .

٢* - Pausanias , 5.8, 7-8 .

٣* - الألعاب الأولمبية : أقيمت هذه الألعاب على شرف كبير الآلهة اليونانية آلا و هو زيوس عند جبل أولمبيا : *Ὀλύμπους* ، و كانت تقام كل أربعة أعوام في شهر أغسطس أو سبتمبر .
و قد بدأت من عام ٧٧٦ ق.م. و كانت جوائزها عبارة عن تيجان من أغصان الزيتون .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.1066 .

٤* - الألعاب الأولمبية الخامسة و العشرون كانت توافق حوالي عام ٦٨٠ ق.م.

٥* - كيبيد : أو إيروس اليوناني ، هو إله الحب و قد صور في شكل طفل صغير مجنح و يحب اللهو و له شكل جميل ، و كثيراً ما كان يسير فوق الأزهار و الورود ، فهذه النباتات من صنعها و منها يصنع التاج الذي يضعه فوق رأسه .

و يلفت نظرنا شكل رأسهما المستدير ، و الذي يبدو أنهما يغطيها شعر غزير ينسدل حول الوجه . أما ملامح الوجه نفسها فنرى منها الجوانب التي تأخذ هي الأخرى شكل نصف دائري مع الأعين الواسعة المستديرة .

و قد صور الفنان كل واحد منهما في حركة تختلف عن الآخر ليؤكد على براعته الشخصية في تصوير مختلف الأوضاع و الحركات . إننا نرى كيوييد الموجود في الجهة اليمنى و هو يبدو طائراً ، و فاردأ ساقبه بينما نرى أحد أجنحته فقط ، و قد أمسك في يديه بالطرحة أو الغلالة التي يحمل طرفها بينما يحمل طرفها الآخر كيوييد الثاني المتواجد عند الجانب الأيسر .

و هذا الأخير يظهر في وضع مختلف عن الأول ، حيث نراه و كأنه يقفز في الهواء ، فقدمه اليمنى مثنية و لكن إلى الأمام بينما اليسرى متقهقرة إلى الخلف . و لا يظهر منه هو الآخر سوى جناح واحد فقط و قد تشبث بيده في الغلالة .

أما منظر الغلالة نفسها فيبدو أنها رقيقة ، قد صنعت من قماش خفيف و شفاف و يتناسب مع الفرض المرجو .

و أغلب الظن أنها كانت عبارة عن قطعة مستطيلة الشكل ، و عريضة و هذا ما جعلنا نرى عدة ثنايا لها .

و قد أضفت هذه الطرحة أو الغلالة فخامة و هيبة على موكب الإله و زوجته ، و جعلتنا نتخيل بحق و كأننا نتفرج على مشهد عرس حيث يقف عريس و عروسه في موكب تزفه آلهة الحب " كيوييد " .

و بصفة عامة ، كان منظرهما يشيع في المنظر جمالاً و هدوءاً غريباً ، ربما بسبب كونهما أطفالاً ، أو لعل ذلك راجع إلى وجود أجنحتهم و التي تعطيها إيماءً ملائكياً .

خامساً : قوارب الصيد : تصور لنا القطعة الفسيفسائية منظر اثنين من قوارب الصيد الصغيرة وهي تحمل على متنها الصيادون ، وهم منشغلون بعملية صيد الأسماك *ἰχθυοὺς* ، والملاحظ أن كل قارب كان يضم صيادان فقط .

و جدير بالذكر أن الفنان قد أراد أن يبين لنا ؛ كيف أنه يجير بالأنواع المختلفة من هذه القوارب ، إذ نجده يصور نوعين منها ، و يقدم لنا قاربين كل واحد منهما مختلف في شكله قليلاً عن الآخر ، وإن كانا لهما نفس الصفات والميزات .

و كل قارب هو عبارة عن قارب صيد شراعي صغير الحجم ، يضم على متنه اثنين من الصيادين .

و في الخلفية نرى الشرع متوسط الحجم ، و مفرود ، و يبدو أنه قد صنع من قطع مربعة من قماش سميك و نظراً لصغر حجم القارب و الشرع ، اعتقد أن هذه القوارب كانت مخصصة لعمليات الصيد الصغيرة المحدودة بمعنى أن الصيادين اللذين ينزلون إلى البحر ، و يسبحون على مقربة من الساحل ، دون أن يتوغلوا في البحار ، و دون أن يقضوا فيه أياماً و ليالي بحثاً عن الصيد الوفير .

و لعل تشابه القارين أنهما قد صنعنا في ورشة عمل للقوارب واحدة ، و من هنا جاء طرازهما واحد مع اختلافات بسيطة في الخطوط ؛ إذ نشعر أن القارب الأيسر خطوطه مستديرة بعض الشيء ، في حين أن القارب الأيمن تغلب عليه الخطوط و الشكل المستطيل أكثر . هذا مع الجوانب التي تأخذ الشكل اللولبي : *volutes* ، و التي تساعد على التحكم في عملية سير المركب ، و تحديد اتجاهاته ، و مساراته في مياه البحر .

و جدير بالقول أن القناريين كانوا مزودين بالجداديف التي تعمل على حركة القارب في المياه .

فإذا انتقلنا الآن إلى منظر الصيادين أنفسهم ، فسوف نجد أن كل واحد منهم كان مثيراً للاهتمام .

وبصفة عامة ، نلاحظ بعض الخصائص التي ظهرت لديهم هم الأربعة . فبالنسبة إلى الجسم ؛ نجد أنه عاري تماماً - ولعل ذلك كان الأمر الشائع عند الصيادين في منطقة شمال إفريقيا ككل*^١ - ويبدو قصير الطول و مكتنز بعض الشيء ، أو لعل هذا الإحياء راجع إلى الخطوط المستديرة التي راعاها الفنان عند تنفيذ أجسامهم .

و يؤخذ على الفنان أيضاً أن محاولته لعمل عضلات لهم ، لم تكن صحيحة ، بل ظهرت بعيدة عن الواقع ؛ فمثلاً نرى في القارب الأيمن الصياد الواقف و قد ظهرت خطوط و بروز ركبته اليمنى بطريقة مبالغ فيها و كأنها عبارة عن خطوط دائرية داخل بعضها البعض .

كذلك كان الوضع بالنسبة إلى عظام الصدر و تحريف البطن . أما الرأس فظهر هي أيضاً مستديرة كالكرة ، و يغطيها الشعر الغزير و كأنه قبة ملتصقة بالرأس تماماً ، و جميعهم لهم تسريحة واحدة إذ نراهم و قد صففوا الشعر حول الوجه في شكل دائري . و أغلب الظن أن شعورهم كانت تتميز بالخصلات القوية الخشنة البعيدة عن النعومة ، بمعنى أنه ليس شعراً ناعماً ههنا ، وإنما هو خشن ملتصق بفروة الرأس .

*١- ظهور الصيادين و هم عراة الجسم تماماً ، أمراً سبق و شاهدناه في أكثر من مثال من تونس .

راجع الفصل الأول من الباب الثالث من هذا البحث .

أما ملامح الوجه ، فنراها لا تختلف كثيراً عن خطوط الجسم ، إذ تغلب عليها هي أيضاً الاستدارة سواء في خطي الجواجب ، أم في الأعين الواسعة ، أم في الفم المكتنز . واعتقد أن الفنان في تصويره للجسم كله ، لم يراع حجم الرأس مع حجم الجسم نفسه ، فجاءت الرأس كبيرة بصورة ملحوظة بالنسبة إلى حجم الجسد .

سأحسباً : الكائنات البحرية : تعكس لنا القطعة الفسيفسائية منظر العديد من الكائنات البحرية المتنوعة في الشكل والحجم . (١) الحوريات : صور لنا الفنان نوعاً شهيراً من الكائنات البحرية هي النيريس*^١ والتي نراها في أسفل الصورة ، و هن عبارة عن فتاتين تركبان فوق الدرفيل . فالحوريات أو النيريس هن مخلوقات بحرية إلهية ، نراهن هنا وعددهن اثنتان كل واحدة وقد امتطت درفيلاً واستندت عليه بينما هي تسبح بحرية في مياه البحار . و يلتفت نظرنا جسمهن الصغير الغض ، وقد ظهر الجزء العلوي منه على شكل فتاة جميلة ، بينما النصف السفلي من الجسم بدءاً من الخصر يأخذ شكل سمكة أو بالأحرى ذيل السمكة . فإذا نظرنا إلى رؤوسهن وجدناها جميلة الملامح وتتميز بالشعر القصير ، والغزير وقد زين بواسطة تاج بدیع .

*١- الحوريات أو النيريس : هن مخلوقات بحرية إلهية ، فهن بنات الإله نيريس *Nereus* وزوجته دوريس *Doris* و هن عبارة عن خمسين بنتاً و كن يمثلن حوريات البحر المتوسط . كانت النيريس تسكن في أعماق البحار في قصر منير ، و يسلين والدهن بأغانيهن و رقصهن . هذه المخلوقات كانت عبارة عن خليط من نصف امرأة و نصف سمكة ، و كن يمتزجن مع الأمواج و الشعب البحرية و كثيراً ما كن يمتطين على مخلوق التريتون ، أو الخيول البحرية . و كانت من أشهرهن أمفيتريتي زوجة بوسيدون ، ثيتيس والدة أخيل ، . . .

Schmidt , Joel . , op.cit. , p. 215-6

للمزيد راجع :

و يبدو أنه كان تاجاً عريضاً بعض الشيء ، و قد أضفى عليهم هذا التاج مظهر الفخامة و عراقة نسلهم .
و مما يبدو ، نستطيع القول أنه كان يوجد عقداً عريضاً يلتف حول رقبتهم . و قد ظهرت الحوريات و هن تستندن بيد فوق الدريل ، بينما اليد الأخرى مفرودة و كأنها حركة للتحية . و نجد أن النصف السفلي منهن كان عبارة عن ذيل سمكة . و بصفة عامة ، فإن منظرهن كان يتميز بالرقّة و كأنهن يؤدين فقرة في استعراض بحري جميل .
و لا ننسى منظر الدريل الذي كن يستندن عليه بذّعة و استكانة .
و قد راعى الفنان في هذا الجزء السيمتريّة الدقيقة ، و التي تتضح من خلال عمله واحدة من الحوريات في كل جانب ، و درفلاً كذلك و قد كانا يقفان متقابلين .
ففي الوقت الذي كان فيه الدريلين يسبح كل منهما في مواجهة الآخر ، و ينظران إلى بعضهما البعض و لا يفصلهما عن بعضهما سوى إخطبوطاً $\delta\kappa\tau\omega\pi\upsilon\varsigma$ ، نجد أن الحوريات كن ينظرن إلى الخارج .

(٢) الأسماك : تزخر القطعة بأعداد كبيرة من الأسماك المتنوعة في الأشكال و الأنواع . و لعل الفنان كان يسكن جانب الساحل ، و كان خبيراً بالأسماك ، و من هنا أراد أن يعبر عن خبرته تلك بتقديم أعداداً كثيرة منها ، فظهرت سمكة التونة ، و الوقار ، و الشباص ، و غيرها من الأسماك البحرية .
(٣) المخلوقات البحرية : بالإضافة إلى الأسماك ، ظهر أيضاً عدداً من المخلوقات البحرية المختلفة مثل الإخطبوط بأرجله المتشعبة ، و أفراس البحر الموجودة بكثرة أمام عربة نبتون . ثم تلك المجموعة المتنوعة من القواقع الحلزونية المنتشرة على مدار القطعة ككل ، و التي ساعدت كثيراً في إحياء و الإيحاء بالبيئة البحرية .

و هكذا خرجت لنا في النهاية مملكة نبتون حقيقية من أعماق البحار .

دراسة تحليلية:

أولاً : التقنية : استخدم الفنان في هذه القطعة البديعة قطعاً فسيفسائية صغيرة و دقيقة من المادة المسماة : *smalti* ذات اللون الأزرق الزاهي ، و ذلك لما يضيفه هذا اللون من تأثير إخاذ*^١، بخاصة أنه لوناً مرتبط بلون مياه البحر .

إن هذه القطعة بعناصرها الفريدة ما كانت لتظهر بهذا السحر الأسطوري ، لو لم تكن قد نفذت بقطع فسيفسائية صغيرة لتكوّن في النهاية أشكالا حية حقيقية .

ثانياً : السيمية : يغلب على هذه القطعة الطابع السيمي ، بمعنى محاولة الفنان تحقيق نوعاً من التوازن بحيث أن ما يظهر على اليمين ، لابد وأن يقابله شيئاً آخر على اليسار . و قد رأينا هذا يتكرر كثيراً من خلال ظهور من كل شيء تقريباً اثنين ، فها هنا نجد اثنين من ملائكة الحب " كيوييد " ، و اثنين من الحوريات ، و اثنين من الدرافيل ، بالإضافة إلى قارين للصيد و كلٍ منهما يحمل اثنين من الصيادين .

ثالثاً : مياه البحر : قدم لنا الفسيفسائي منظر مياه البحر و التي سبق و شاهدناها في " فسيفساء تفة أو دجة " بتونس ، و التي كانت عبارة عن شكل خطوط زجاجية بسيطة ترمز إلى أمواج البحر و مياهه (~~~~~) . و زرع هذا الشكل في القطعة كلها دلالة على البحر .

Henig , , Martin , , op.cit . , p. 127 III. 100 .

رابعاً : تأثير المسيحية : يتخلل هذه القطعة - من وجهة نظري - تأثير مسيحي صرف ، و واضح ألا وهو وجود تلك الهالة التي ظهرت هنا تحيط برأسي كل من الإله نبتون ، وزوجته أمفيتيتي . وهذا أمر لم يكن بالمعتاد سواء في الفن الإغريقي ، أم الروماني ؛ وإنما كان سمة ميزت الفن المسيحي ، و ارتبطت هذه الهالة على وجه الخصوص بالنبي **عيسى ابن مريم** - عليه السلام - كذلك أضافها الفنان المسيحي لتحيط أيضاً برؤوس القديسين و الحواريين .

و ظهور تلك الهالة هنا تحيط باثنين من الآلهة الأسطورية يثير العجب ، و يبين كيف أن الفنان آن ذاك كان في فترة انتقالية لم يتخلص فيها تماماً من التأثير القديم المتمثل في الموضوعات الأسطورية ، و ذلك على الرغم من تأثير ملامح و بدايات الفن المسيحي الوليد^{١*}.

خامساً : الملابس : في الوقت الذي ظهرت فيه جميع شخصيات القطعة عارية بدون ملابس ، لم نجد من هذا سوى ما يُعد استثناءً صغيراً يتمثل في غلاتين بسيطتين ، و رقيقتين . الغلالة الأولى هي عبارة عن قطعة القماش التي كان يضعها الإله نبتون على كتفه و ذراعه الأيسر .

*١- عن الفن المسيحي بصفة عامة ، راجع :

- Calkins , Robert G. , " Monuments of Medieval Art " , (Phaidon , 1979)
p. 1-46 . " Early Christian Period "

عن الفن القبطي ، راجع :

- Fedden , Robin . , " EGYPT : Land of the Valley " , (London , 1986) , p. 121

- Kamil , Jill , " Coptic Egypt " , (Cairo , 1988) .

- Meinardus , Otto F.A. , " Monks & Monasteries of the Egyptian deserts " (Cairo , 1989) .

فقد وضع ما يشبه الغلالة أو الشال ، و تركه ينسدل على كتفه ، ثم ذراعاه ليطويه دون اليد نفسها القابضة على الشوكة الثلاثية . وكانت الغلالة تتميز بالثنايا الكثيرة ، و أغلب الظن أنها لم تكن من قماش خفيف .

أما الغلالة الأخرى ، أو القماش الثاني الذي قد يعتد الناظر للوهلة الأولى أنه قماش بحق ، فهو - إن صح القول - تلك الغلالة التي تركتها أمفيتريتي تنسدل من فوق جسدها على ساقها . وفي حقيقة الأمر ، فليس هذا بقماش كما قد يترائي للكثيرين ، و لا يأخذنا العجب من ذلك بخاصة عندما نتذكر أن أمفيتريتي نفسها كانت إحدى الحوريات أو " النيريس " و لهذا كان نصفها السفلي عبارة عن جسم السمكة القشري ثم ذيلها .

سأحسب : عملية الصيد : النقطة الأخيرة التي أحب أن أتناولها هنا هي تصوير الفنان لعملية الصيد . لقد قدم لنا الفسيفسائي قارين للصيد على متن كل منهما اثنين من الصيادين .

و قد وزع الأدوار جيداً و بفهم عميق ، حيث نجد صياداً واقفاً يقوم بإلقاء السنارة و بالفعل استطاع أن يحالف الحظ و يصيد سمكة ، و من الجانب الآخر نجد أن الصياد الثاني كان دوره قاصراً على قيادة القارب فقط دون الصيد حيث نراه جالساً و يظهر بجواره المجداف المتحكم في سير القارب . و من هنا كان كل واحد منهما فاعلاً ، و واعياً للمهمة الملقاة على عاتقه .

و هكذا خرج لنا هذا المثال مثيراً للاهتمام و لافتاً للنظر بمختلف عناصره بدءاً من البطل الأول الإله نبتون ، و حتى المخلوقات البحرية الصغيرة المتناثرة في النظر . فكل عنصر ساعد في خلق لوحة بديعة فجي النهاية .

الباب الرابع :

فسيفاء تصوير الطبيعة من منطقة غرب أوروبا

الفصل الأول :

مقدمة عن منطقة غرب أوروبا .

الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفاء



الفصل الأول

مقدمة عن منطقة غرب أوزوبا .



لعبت ولايات روما في منطقة غرب أوروبا دوراً له
وزنه في بحريات الأمور ، و الأحداث التي تعرضت لها
روما ، و إيطاليا ككل .

لقد أدرك أوغسطس منذ البداية أن السلام ليس معناه
تأمين العاصمة ، و اصلاح المرافق فيها فحسب ، بل هو
اصلاح و تأمين ولايات الإمبراطورية التي تدر كل عام
الضرائب و الغلال لكي يستمتع بها المجتمع الروماني العظيم ،
و لذا رأي أنه يجب أن تؤمن من كل تهديد أو خطر^{١*} .
و بالنسبة إلى ولايات أوروبا الغربية ، فكانت تتمركز في ثلاثة
أماكن قوية لها سطوتها هي :

١- أسبانيا .

٢- منطقة الألب .

٣- بلاد الغال و ألمانيا .

و قبل التعرف على بعض النماذج الفلسفية التي عثر
عليها في منطقة غرب أوروبا بشكل عام ، يجب أولاً التعرف بصورة سريعة
و مبسطة على بحريات الأحداث و تاريخ هذه الأماكن ؛ و ذلك
حتى نستطيع بالتالي أن نتفهم كيفية اختيار الموضوعات
المصورة من قبل الفنان ، و كذلك الذوق الذي ساد تلك
المناطق ، و كان انعكاساً لذوق أهلها و مرآة لثقافتهم .

فبالنسبة إلى المنطقة الأولى ألا و هي أسبانيا ، فنجد أن
هناك ظروفاً خاصة فرضت على أوغسطس اتخاذ خطوات
عسكرية من نوع خاص ، ففي البداية كان يسكن أسبانيا
شعوباً و قبائل مسالمة أثرت أن تسير في حياتها اليومية دون أن
تعبأ بالسلطات الرومانية . و ظل الهدوء يسود أسبانيا إلى أن قامت
الحرب الأهلية و عمت الفوضى السياسية في روما ، و عندئذ طمعت
هذه القبائل و أعلنت التمرد و الثورة على المستوطنين الرومان في

* ١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٥٢ .

المناطق التي قبلت الحضارة والمدنية الرومانية ؛ ومن هنا كان لابد أن يتجه أوغسطس إلى إخضاعها^{١*}.
وهكذا سار على رأس حملة عسكرية عام ٢٦ ق.م. ، ثم لحق به قائدان من قواده هما أنتستوس *Antistius* ، و كاريسيوس *Carisius* اللذان قادا عملية مطاردة هذه القبائل عبر الجبال حتى استسلمت تماماً ، وأقيمت بعد ذلك المستوطنات والقرى العسكرية الرومانية^{٢*} فوق الجبال وفي المناطق الاستراتيجية الأخرى .

المنطقة الثانية من ولايات غرب أوروبا هي عبارة عن منطقة الألبيج. وكما حدث في أسبانيا واجهه أوكتافيوس نفس الموقف في منطقة جبال الألب المتاخمة لحدود إيطاليا الشمالية . وكانت قبائل هذه المنطقة قد تعودت على مهاجمة الأراضي الإيطالية ونهبها من آن لآخر^{٣*}.
وفي عام ٢٦ ق.م. اندلعت حركة تمرد علنية بين قبائل السالاسي : *Sallassei* لأول مرة منذ أن أخضعهم الرومان ، وفي الحال استطاع الجيش الروماني أن يقضي عليها .
بعد ذلك أصدر أوغسطس أوامره ببناء طريق يربط بين إيطاليا وممرات جبال الألب ، وأن تقام مستوطنة عسكرية هي أوغسطا برايتوريا *Augusta Praetoria*^{٤*} لكي تشرف على حراسته وتأمينه .
ومع عام ٨ ق.م. تم إخضاع شعوب الألب تماماً وضمت إدارة بعض المناطق إلى المستوطنات الرومانية الجديدة .

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٤-٨٥ .

*٢- من أشهر هذه المستوطنات أو القرى العسكرية الرومانية في منطقة أسبانيا ، مستوطنة أميريتا *Emerita* (وهي مدينة مريدا : Merida) ، و قبضة أوغسطا *Caesara Augusta* (ساراجوسا حالياً : Saragossa) .

*٣- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٥-٨٦ .

*٤- أوغسطا برايتوريا هي أوستا الحالية : Osta .

يأتي الجزء الثالث والأخير ، وهو بلاد الغال أو الألمانية . وكان يوليوس قيصر قد ترك بلاد الغال منهوكة القوى و لم يحاول ضمها للإمبراطورية الرومانية ، و من ثم فقد وقع العبء الأكبر في ذلك على أكاف أوغسطس ، وقد فعل ذلك ما بين أعوام ٢٧ ، ١٣ ق.م. و لضمان ذلك منح أوغسطس السناتو حرق الاشراف على ولاية الغال القريبة *Gallia Narbonensis* ، أما ولاية الغال البعيدة فقد قسمها إلى ثلاث مناطق إدارية هي أكويتانيا *Aquitania*^{١*} ، ولوجدونيس *Lugdunensis* و بلجيكا *Belgica*^{٢*} ، وجعل على رأس كل منطقة نائباً عن الإمبراطورية *legatus*^{٣*} .

وفي نفس الوقت جعل مدينة لوجدونوم *Lugdunum*^{٤*} هي مركز السلطة والقيادة للمنطقة كلها ، و عين حاكماً للاشراف المركزي عليها جميعاً . والملاحظ أن الإمبراطور اكتفى بتقسيم بلاد الغال إلى أربع و ستين مقاطعة *Civitates* .

١* - أكويتانيا : *Aquitania* هي عبارة عن مدينة تبعد قليلاً عن رأس الأديراتيك ، و في عام ١٨٦ ق.م. سيطرت *Transalpine Gauls* عليها لتستفيد من خيراتها . ثم في عام ١٨١ ق.م. أقامت روما هناك مستعمرة لاتينية . أصبحت بعد ذلك أكوتيليا مدينة عسكرية ، و تجارية ، و صناعية .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 133

٢* - بلجيكا : *Belgica* هي *Belgae* قديماً . فتبعاً لقيصر كان يوجد مجموعات استيطانية بهذا الاسم في شمال نهر السين و المارون . و كثيراً ما كانت هذه القبائل تسبب لقيصر المشاكل .

عن طورها ، راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.237

٣* - سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٦-٨٧ .

٤* - لوجدونوم : أصل اسمها اللاتيني : *Colonia Copia Claudia Augusta Lugdunum* ، أما اسمها في العصر الحديث فهو ليون : *Lyon* ، أسست المدينة عام ٤٣ ق.م. على يد : *L. Munatius Plancus* و في منتصف القرن الثالث الميلادي ، كانت قد أصبحت عاصمة لشمال غرب الإمبراطورية الرومانية . و كان يميزها طريق *M. Vipsanius Agrippa's Gallic* ، و كونها كانت عاصمة لمقاطعة لوجدونانيسيس *Lugdunensis* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.891

و كان أوغسطس يتمسك بشدة ببلاد الغال ، نظراً لرخائها هذا بالإضافة إلى أن سيطرته على بلاد الغال كانت تمنع حركات التمرد و الانتشار من الحدود الألمانية حيث كانت هذه القبائل تزعج السكان الآمينيين ، و كان هدفه الأسمى هو غزو ألمانيا*^١.

و قد بدأ هجوم الجيش الروماني على ألمانيا عام ١٢ ق.م. تحت قيادة دروسوس *Drusus**^٢ ، و كان الهدف منه هو القيام بضربة ممانعة ضد القبائل الجرمانية التي كانت تتأهب للهجوم على بلاد الغال ، كما كان الهدف أيضاً هو احتلال المنطقة الواقعة ما بين نهر ألبى : *Elbe* و نهر الراين ، و جعل نهر ألبى هو المانع الطبيعي لحدود الإمبراطورية . و تمكن دروسوس من تحقيق عدة انتصارات بسهولة على الجرمان ما بين أعوام ١٢ - ٩ ق.م.

كانت هذه مقدمة تاريخية سريعة تعطينا لمحات عن الأحداث التي عاشها سكان الولايات الرومانية في منطقة غرب أوروبا . أما إذا أردنا التعرف على الظروف الاقتصادية و الاجتماعية التي كانت سائدة ، فتجد الإشارة أولاً إلى أنه مع سياسة أوغسطس تجاه الولايات*^٣ ، نجد أن البلدان الكلتية على قمم التلال و الجبال ، ثم المعاقل الحصينة و محلات الأسواق قد زالت ، و أثرت الأرستقراطية الحاكمة بين القبائل الكلتية أن تستقر في السهول على مقربة من الأنهار العظيمة في فرنسا و في أسبانيا حيث ابتنت لها المساكن و شيدت المباني العامة .

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٧ .

*٢- دروسوس : هو شقيق تيبيريوس الأصغر .

*٣- رستوفتوف ، م. ، المرجع السابق ، ص. ٨٧-٨٨ .

وأهم ما ميز هذه الولايات الغربية ، وبخاصة بلاد الغال هي الموارد الطبيعية و الأنشطة الأخرى كزراعة الكروم ، وتربية النحل*١ ، . . .

وهكذا بلغ إقليم الغال درجة لا مثيل لها من التقدم ، كذلك غيره من ولايات روماني منطقة غرب أوروبا ككل ؛ وانعكس هذا بالتالي على نماذج الفن فيها . لقد استطاعت روما دوماً أن تكون سيدة الموقف ، وأن تسيطر تأثيرها و سيطرتها على غيرها من الأماكن ، وذلك عن طريق جعلها ولايات تابعة لها سياسياً ، وأيضاً متأثرة بها ثقافياً*٢ .

*١- رستوفتسف ، م. ، المرجع السابق ، ص. ٨٧-٨٨ .

*٢- عن تأثير روما القوي ، للمزيد راجع :

- Schulz , Klaus ., " Deutsche Geschichte und Kultur " , (Germany , 1972) .p.5-9

- Edwards-Rees , Desiree' ., " The house of history " , (London , 1936) p. 208 ff.

- Müller M. , Helmut , " Schlaglichter der Deutschen Geschichte " , (Mannheim , 1986) , p. 15-19 .

- Helbig , Wolfgang ., " Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei " , (Leipzig , 1873) .

الفصل الثاني

النماذج الفسيفسائية من منطقة غرب أوروبا .

١- فسيفساء فيينا .

٢- فسيفساء أورفيوس .



﴿١﴾ فسيفساء فيينا:

هي عبارة عن قطعة فسيفساء تمثل تقويمياً ريفياً*١ مصوراً من فيينا*٢، ويعتبر مثالاً بليغاً على الزراعة في منطقة جنوب بلاد الغال*٣. وقد عثر على هذه القطعة الفسيفسائية في عام ١٨٩٠ في سان رومان في غالة *Saint Roman en Gal Rhone* وهي التي سميت قديماً باسم: *Colonia Julia Vienna**٤ في جنوب

*١- التقويم: *calendar*، كان التقويم الروماني الأصلي يتألف من عشرة أشهر فقط، تمتد من شهر مارس وحتى ديسمبر. وقد اتضح لنا التقويم الجمهوري من خلال الأثر المعروف باسم: *fasti Antiates*، هذا بالإضافة إلى عدد من الكتابات الأدبية.

للمزيد راجع: The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 274.

*٢- فيينا: *Vienna* كما كانت تعرف قديماً، أما في عصرنا الحديث فتكتب *Vienne*، وكانت عبارة عن مدينة في بلاد الغالة في *Gallia Narbonensis*، وكانت تعتبر مدينة عاصمة - *capital* لمنطقة ألوبيروجيس: *Allobroges*.

و لعل الذي أنشأها هو قيصر ضمن مستعمرات لاتينية أخرى، وتحوّلت إلى مستعمرة متكاملة على يد جايوس *Gaius* وعندئذٍ حملت اسم: *Colonia Iulia Augusta Florentia Vienna*. و سرعان ما ازدهرت المدينة، إلا أنه في عام ٦٩ م. أصابها دماراً شديداً على يد جيش فتييلوس: *A. Vitellius*، والذي شجعه على ذلك حقد المدينة المجاورة له، ألا وهي *Lugdunum*. وفي أواخر عصر الإمبراطورية تفوقت فيينا تماماً على لوجدونوم، و نافست أيضاً مدينة أرلات: *Arelate* وأصبحت هي عاصمة للفينيسيين.

للمزيد راجع: The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1598.

و من ضمن الآثار العديدة المتبقية، معبد في سوق " فورم " مخصص لروما و أوغسطس.

راجع: (Italy, 1985), "Architecture in Britain and Europe", Allsopp, Bruce, p.324,338.

*٣- رستوتنزف، م.، المرجع السابق، ج. ٢، ص. ١٢٦.

*٤- نفسه، ص. ١٢٧.

فرنسا ، و المثال محفوظ حالياً بمتحف اللوفر بباريس .
و القطعة الفسيفسائية تكون أرضية غرفة كبيرة في
بيت خاص بفينيا ، و لم يبق منها محفوظاً إلا جزء
واحداً فقط ، و كانت في أصلها تتألف من أربعين
مربعاً يحيط بها إطاراً على شكل حلقة (و قد حذف
من هذه اللوحة) ، و لم يبق منها إلا ثمانية وعشرون
في حالة جيدة من الحفظ و الصيانة ، و لكن ثلاثة
تلفت إلى حادثة كبيرة بفعل النار ، و المربعات الأربعة
في طرفي هذه الفسيفساء كانت من قبيل الزينة البحتة
أما الاثنان و الثلاثون الباقية فقد ملئت بالصور التي
تشير إلى حياة الربف ، و كان القصد منها جميعاً أن
تكون تقوياً ريفياً تصويرياً* [صورة ١٩]

الوصف العام :

أول ما نلاحظ ، هو وسط هذه القطعة أو تلك المجموعة
في الوسط حيث توجد أربع صور تمثل جنيات* *genii*
راكبة على أربعة حيوانات .

*١- رستوفتزنف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- الجنيات : *genii* كانت كلمة جني *genius* بالمفهوم الأدبي تعني " المولود حديثاً " (*that which is just born*) ، و لأزمة طويلة كانت هذه الكلمة تمثل تأليه قوى الأجيال المتلاحقة ،
و كان للجني أهمية كبرى في قوانين العقيدة الرومانية .

و قد كان الجني في كل من الأساطير اليونانية و الرومانية القديمة يمثل في شكل ثعبان ، و هو الحيوان
المخصص للعالم السفلي ، أما عند الرومان فيرمز إلى القوة الروحية و الحيوية لدى الرجال الأشداء ،
و الأباطرة ؛ فكيف ما ظهر مع الأباطرة : *Genie de l'empereur* ، كذلك مع الآلهة المختلفة مثل

Genie de Jupiter . راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 630

Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 132

و هذه الحيوانات التي تركيبها الجنيات هي الخنزير *porcus* ، والنمر *tigris* ، والثور *taurus* ، والأسد *leo**^١ . وكانت هذه الجنيات تمثل بالتأكيد فصول السنة الأربعة ؛ فهذه الجنية التي على الخنزير تمثل الشتاء ، وتلك التي على الثور تمثل فصل الربيع . أما التي على الأسد فتعبر إلى فصل الصيف ، وأخيراً تلك التي على النمر هي الخريف . و تمثيل الفصول كان أمراً شائعاً في الفنون المختلفة ، وقد سبق و شاهدناه من قبل على الآثار القديمة و بخاصة على بعض نماذج الفسيفساء*^٢ . و لكن الغريب هو تمثيل الفصول من خلال جنيات ، و ليس من خلال شخص نسائية كما كانت العادة*^٣ .

و حول صورة كل فصل تتجمع سبع صور ، و تلك التي تشير إلى الشتاء و الخريف تظهر كاملة ، أما بالنسبة إلى الصيف فلدينا ثلاث فقط . و بالنسبة للربيع لدينا صورتان فقط ، و في الصور دلالة على وجود توافق تام مع الأوصاف الخاصة بالعمل الزراعي بخاصة تلك المعلومات التي تعرفنا عليها من بعض المصادر الأدبية*^٤ . و يصرح رستوتزف إلى أنه لا سبيل إلى عمل مقابلة دقيقة بين عدد الصور و بين الأشهر الاثنى عشر في السنة (و هو الترتيب المرعي في التقويمات الريفية المدونة) .

*١- عن أسماء الحيوانات باللاتينية ، راجع :

- Smith , F.Kinchin . , " Latin " , (New York , 1938) 11th. print. , 1982 .

*٢- بالنسبة إلى تمثيل فصول السنة من خلال فن الفسيفساء ؛ فقد سبق و رأيناه في الباب الثالث من هذا البحث ، و ذلك بالفصل الثاني " ولاية ليبيا " فسيفساء الفصول و الموضوعات النيلية .

*٣- رستوتزف ، م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٧- ١٢٨ .

Vergil , *Scriptores rei rusticae*

*٤- أنظر كتابات :

و يبدو أنه بالنسبة إلى أقسام مؤلف التقويم الذي نحن بصدده ، فقد كان كل فصل يتألف من واحد و تسعين يوماً مقسمة إلى أقسام في كل واحد منها ثلاثة عشر يوماً ، و نظراً لحالة الصورة الوحيدة* التي عثرت عليها بكتاب رستوفتزف ، فلا يمكن أن نعطي وصفاً تفصيلياً لكل صورة على حدة يمثل الطريقة التي حاولت دوماً اتباعها في البحث سابقاً ، و مع ذلك فقد حاولت أن أفرد لكل مربع بعض الحديث قدر المستطاع ، و لم أقبل أن أتغاضي عن هذا المثال نظراً للقيمة الكبيرة التي يمثلها في نظري ، و ذلك لكونه يعكس مناظراً طبيعية بحتة من الحياة الريفية هناك ؛ و كأنه شريط تسجيلي واقعي للأنشطة الزراعية المختلفة ، و البيئة الريفية بعناصرها المتنوعة .

و لسهولة التعرف على الأجزاء و المربعات التي تناولها بالشرح ، فقد وضعت - لنفسني و للقاريء - تقسيماً حاولت قدر المستطاع أن يكون مقارباً للقطعة الفسيفسائية من حيث تتابع أجزائها المختلفة* ٢. [صورة ٩٠]

أولاً : المربعات المخططة بفصل الشتاء :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١٠) :

و هو المربع الذي نجد فيه الجنيحة و هي راكبة فوق ظهر الخنزير : *porcus* . و على الرغم من صعوبة التعرف على تفاصيل ذلك المربع ، نظراً لحالة الصورة و القطعة بصفة عامة ، إلا أنه يتضح أنه كان خنزيراً قوياً و ضخماً ، و داكن اللون الذي كانت تركبه الجنيحة ، و قد وقف بشكل جانبي و قدم إحدى قدميه عن الأخرى .

*١- الصورة بكتاب رستوفتزف ، م . المرجع السابق ، جـ . ٢ ، ص . ١٢٦ ، لوحة ٣٦ .

*٢- أنظر المخطط [صورة ٩٠] في ملحق الصور و اللوحات .

و فسي حين أن رستوفتزف ذكر أن من يركب فوق هذا الخنزير هي جنية ، نجد الكتابة أدريان بلانشيت تذكر أن فصل الشتاء قد صور هنا في هذا المربع في شكل وجه يكاد يتجمد من السقيع ، و يرتدي معطفاً أزرق طويل ، و يتوج رأسه نبات الغاب (البوص) و ينطوي خنزيراً وحشياً*^١.

أما إذا حاولنا التعرف على المربعات السبعة المحيطة بهذا الفصل ، ألا و هو فصل الشتاء ، فهي بناءً على الأوصاف التي ذكرها رستوفتزف ، و مقارنتها بكتابات الكتاتبة بلانشيت ، و كذلك اعتماداً على ما رأيته في الصورة بنفسي ، فهي كما يلي :-

* مربع رقم (٣) :

و فيه نرى شخصين يجلسان على مقربة من موقد في داخل حجرة*^٢. و يبدو أنه كان يوجد بالحجرة عدد اثنان من المشكاوات في الحائط ، لعلها للزينة ، أو تستخدم كرفٍ لوضع الشموع أو المسارج بها . أما الموقد نفسه فهو مستطيل الشكل رفيع ، و مرتفع البنيان في نفس الوقت ، و يأخذ من أعلى طرفاً أو شكلاً مخروطياً . و كلا الشخصين متجهاً برأسه ناحية هذا الموقد ، لعله منهما في شيء معين .

* مربع رقم (٤) :

نشاهد في هذا المربع رجلاً يحمل عصبةً من البوص أو الصفاف ، و يأخذها إلى امرأَةٍ تقف أمامه*^٣. فبالنسبة إلى الرجل ، يبدو أنه كان فعلاً رجلاً مفتول العضلات حيث تتضح عليه مظاهر القوة و الفتوة ، و قد

Blanchet, Adrien , " La mosaïque " , (Paris , 1928) , p. 94 .

-١*

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨

*٣- نفسه .

حمل فوق أكتافه حزمة البوص *harundo* ، أو لعلها حزمة من أفسرع شجر الصفصاف : *salix* .

وقد ذكر رستوفتزف في كتابه عبارة لاتينية تشير إلى هذا المربع هي (*salix , harundo caeditur*) وكلمة *caeditur* تعني " قاطع " و لعله قصد من هذه العبارة أن يشير إلى أننا نرى هنا عاملاً أو رجلاً مهتته هي قطع الأخشاب والأشجار بصفة عامة ، وقد حمل هذا البوص أو الأفرع إلى سيدة تختص بها فتصنع منها السلال ، فهذه هي حرفة . وقد جلست هذه الأخيرة تعمل بحبل ، ونشاط وتعكف على صنعها فقط ^{١*} .
ولعل هذا المربع كان يرمز إلى الشتاء وبخاصة إلى شهر يناير ^{٢*} .

* مربع رقم (١١) :

وفي هذا المربع نجد رجلان مشغولان ، و منهما كان في عملهما ، والذي يتلخص هنا في بذر شيء لعله لبوباً أو فاصولياً ^{٣*} . وقد ذكر رستوفتزف في هذه الجزئية عبارة " *fabā seritur* " ، والتي تعطي معنى زراعة الفول أيضاً ؛ فكلها من البقوليات . و أبلغ الظن أن تلك الزراعة كانت تتم في شهر ديسمبر تبعاً لتفسير رستوفتزف .
ولا ننسى أن نقول أيضاً أننا نرى في هذا المربع هذين الرجلين وهما يؤديان تلك المهمة أمام ما يشبه السرواق ، أم لعله مدخل إلى منزل ، أم شرفة ، وهما يقومان ببذر الفول في المساحة الخالية أمامهما .

*١- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٨ .

*٢- Rostovtzeff, M. , op.cit. , Vol. I. , plate XXXVI. , p. 214-5 .

*٣- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٨ .

و كانت هذه الشرفة أو السرواق مكونة من عدد لا يقل عن أربعة أعمدة و هي التي تسمى نرى منها هنا ثلاثة فقط نظراً لحجم المربع من ناحية ، و من ناحية أخرى بسبب الزاوية التي صور منها تحتوي المربع نفسه . و قد زين العتب بين الأعمدة بفستونات ، و يعلو الأعمدة أيضاً الجزء المثلث المعروف باسم : *pediment* ^{١*} .

و عبودة إلى الرجلين ، فيبدو أن كل واحدٍ منهما كان يرتدي ما يشبه العباءة - و لعله رأي غير صحيح تماماً ، و لكن نظراً لصغر حجم المربع فلا نستطيع أن نتيقن منه - و قد ظهرا و هما يبذلان الفول ، أو لعلها لويبا ، و التي كانت تنتشر موسم زراعتها في فصل الشتاء مع شهر ديسمبر ، كذلك الوضع بالنسبة إلى الفول .

* مربع رقم (٥) :

و في هذا المربع نجد رجلاً كبيراً ، و أمامه ولدٌ ، أو غلام ، أو لعله عبده و خادمه . و يقوم الاثنان معاً يسكب شيئاً على سبيل القرىبان أمام ذلك المنزل الذي يقفان أمامه و يظهر هنا في خلفية المربع ، و هذا الشيء بجدهما يسكبانه على مذبح *altar* يمكن نقله ^{٢*} . و البناء أو المنزل الذي يقع وراء الرجل يبدو أنه كانت له أيضاً أعمدة أمامية .

*١- عن هذا الشكل المعماري ، راجع كل من :

Bray , Warwick ., & Trump , David ., " The Penguin Dictionary of Archaeology " - (Great Britain , 1984)

Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of Architecture " , (Great Britain , 1980) . p. 239 .

Allsopp , Bruce ., " Architecture in Britain and Europe " , (Italy , 1985) , 26 . -

*٢- رستوفتزن ، م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٨ .

و يعد هذا المربع انعكاساً للتضحية من الحياة اليومية^{١*}، حيث كثيراً ما اهتموا بتقديم القرابين و سكب مياه ميموة للتبرك بها . و قد ذكر رستوفتزف هنا عبارته اللاتينية " *sacrificant dis penatibus* " ، و التي تعطي معنى التضحية للإلهة حامية البيت ، و ذلك حتى تحفظهم من كل شر^{٢*} .

* مربع رقم (١٣) :

يصور هذا المربع عملية طحن الحبوب^{٣*} و مما نستطيع أن نستخلصه من حالة الصورة ، فإننا نرى امرأة تقف أمام هيكل مبني مستطيل الشكل ، و متوسط الارتفاع لعلها كانت تضع عليه الحبوب ، أو بالأحرى الغلة ، ثم تدور فوقها الرحي لتطحن الحبوب .

* مربع رقم (٦) :

يصور هذا المربع عملية من أهم العمليات التي ارتبطت بالفلاحين على مر العصور ، و حتى وقتنا هذا ، إنها عملية خبز العيش و التي نراها تأخذ دور البطولة في هذا الجزء . نرى هنا رجلاً منهمكاً في خبز العيش في فرن كبير الحجم^{٤*} .

فإذا بدأنا بالرجل ، أو العامل الذي نراه ، فسوف نلاحظ أولاً انهاكته الشديد في عمله و عنايته القصوى بمهنته .

لقد وقف أمام الفرن يجبز العيش فيضعه على عصا القرن و هي عصا رفيعة و طويلة يستخدمها في إدخال الخبز إلى الفرن من مسافة متوسطة ، فلا تطلوله نيران ، و لهيب الفرن . و قد انحنى بجسمه و بخاصة جزءه العلوي

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

- ١ *

٢* - رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٨ .

٣* - يذكر رستوفتزف أنه يمكن الرجوع إلى كتابات فرجيل عن طحن الحبوب ، أنظر :

Vergil , " *Georgica* " , I , 267 .

٤* - رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٨ .

ناحية الفرن ربما ليضع رغيماً مستديراً ، أو لعله يخرج أعمر .
أما بالنسبة إلى الفرن نفسه فهو كبير الحجم يسع
عدة أرغفة في المرة الواحدة . و شكل الفرن لا يختلف
كثيراً عن الأفران الموجودة حتى الآن في كثير من
القرى الريفية بخاصة في الريف المصري ، و عموماً فقد
كانت الأحشاب و البوص يوضع من أسفله و توقد
النيران لتطهو الخبز في نهاية الأمر .

* مربع رقم (١٣) :

يعتبر هذا المربع من أبلغ المربعات في نظري ،
و أكثرها تعبيراً ، حيث يجده يعكس منظر عاملين
يحملان السباخ إلى الكرم^{١*} .

و تذكر الكاتبة بلانشيت^{٢*} عنهما أن هذين الرجلين كان
كل منهما يرتدي معطفاً دائماً و يضعان غطاءً للرأس
cucullus^{٣*} ، و قد كان هذا الغطاء محبباً لأهل بلاد
الغالة *Gallia* ، و كان يحملان السباخ على محفة .

و بالنظر إلى هذين الرجلين ، نجد أن صلاح القوة و الشباب
تظهر عليهما بوضوح ، بدءاً من الجسم الرفيع الطويل ،
ثم طريقة حمل المحفة نفسها مما يعطينا الانطباع أنهما لا
يعانيان كثيراً من ثقلها ، و ذلك يرجع إلى قوة عضلاتهما .
و قد ارتدى كل منهما معطفاً ثقيلاً و قصيراً في
نفس الوقت ، و ذلك ليوفر لهما الدفء المطلوب من أجل
مواجهة برد الشتاء القارس ، و من ناحية أخرى حتى لا
يعوق حركتهم أثناء العمل ، و حمل المحفة .

*١- رستوفتف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٨ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

*٣- كلمة *cucullus* : هي كلمة لاتينية معناها بالإنجليزية : hood أي الغطاء الذي يوضع على
الرأس و يسمى " طرطور " .

و من منظر مشيتهما ، و انفرجة سيقانها الواسعة ، نستشف سرعة السير التي يحاولان تحقيقها ، مع المحافظة على الخفة و ما تحمله فوقها لمنع سقوطه .
و قد ذكر رستوفتزف في كتابه عبارة لاتينية تخص هذا المربع ، هي : *vineae stercorantur* ومعناها " حامل السباخ إلى الكرم " . و في ذلك إشارة واضحة إلى شهر ديسمبر *December* ، حيث كانت تتم في هذا الشهر عملية اعداد التربة ، و تزويدها بالسماد و السباخ اللازم للزراعة .
و هكذا انتهينا من تناول المربعات الخاصة بفصل الشتاء ، و عرفنا الأنشطة المرتبطة به - قدر المستطاع - .

ثانياً : المربعات المحيطة بفصل الخريف :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١٧) :

يصور هذا المربع منظر احدى الجنيات و هي تمتطي فوق نمر^{١*} .

و إذا كان هذا الرأي السابق يخص رستوفتزف ، فإن الكتابة بلانشيت تذكر من ناحية أخرى أن ما نراه هنا هو عبارة عن عملاق يحمل سلة مليئة بالفاكهة فوق رأسه ، بينما تمتطي النمر^{٢*} .

و مع فصل الخريف هذا ، نستشعر هيمنة الإله باخوس : *Bacchus* و معه موكبه المكون من الحيوانات الضارية^{٣*} .

*١- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

*٣- عن تصوير الإله باخوس في الفن ، راجع كل من :

- ثروت عكاشة ، الفن الإغريقي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) ، ٥٥٨ .

- Henig , Martin ., op.cit. , p. 126 .

- Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 216 , 219 .

* مربع رقم (١٢٤) :

تدمر هذا المربع تماماً ولا نستطيع أن نرى فيه شيئاً ، ومع ذلك ففي هذا الجزء ، نجد رستوفتوف*^١ يشير إلى ميل الأشجار ، ويذكر العبارة اللاتينية : *arborum oblaqueatio* أي " ما يشبه الشجر " . ولعل ذلك كان لتقويم الذي يرمز إلى شهر سبتمبر .

* مربع رقم (١٢٥) :

لا يختلف هذا المربع عن المربع السابق في سوء حالته التي لا تسمح هي الأخرى بتناوله بالوصف والتحليل ، ومع ذلك يذكر عنه رستوفتوف*^٢ وصفاً مختصراً في كلمة واحدة هي *vindemiae* ، ومعناها هو جمع الكرم . وكانت عملية جمع ثمار العنب تتم في شهر أكتوبر من كل عام .

* مربع رقم (١٢٨) :

يصور هذا المربع عملية عصر العنب : *marc du raisin* كي يتحول إلى نبيذ . وعلى الرغم من عدم وضوح الصورة تماماً ، إلا أننا نستطيع أن نرى أن هناك رجلاً وقد صعد فوق ما يشبه المنضدة ، أو الآلة الخاصة بالعصر ، وقد وضع بداخلها ثمار الكروم التي جئيت ، ثم يقوم هذا الرجل بعد ذلك بعملية العصر مستعيناً في ذلك أيضاً بما يشبه العصا ويمسكها في يده ، ولعلها هي عبارة عن معصرة ذات رافعة ، لصنع الخمر ؛ من عصر التفاح ، وعصر الكمثرى*^٣ . وتوضح عليه مظاهر القوة ، وهو ما نستشفه من علامات الجهد الكبير الواضح أنه يبذله في عمله ، كي يقوم بأدائه على أحسن وجه ممكن .

*١- رستوفتوف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- نفسه .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 95

*٣-

* مربع رقم (١٩) :

يطالعنا في هذا المربع منظرأ من أجمل المناظر في هذه القطعة الفلسفية ككل ، حيث نرى عملية قطف التفاح وغيره من الفاكهة ، وذلك من على الأشجار . وقد ذكر رستوفزف عن هذه العملية عبارة لاتينية هي : *poma leguntur* *١ .

و كلمة " *poma* " من كلمة *pomum* ومعناها فاكهة ، بينما *leguntur* هي مشتقة من الفعل *lego* ومعناه " جمع أو ألقط " . وكانت عملية جمع ثمار الفاكهة من على الشجر ، تتم في شهر سبتمبر من العام .

وفي هذا المربع الصغير نرى رجلاً استطاع بواسطة سلم خشبي مرتفع أن يتسلق الشجرة ، و يستند على هذا السلم ليتفرغ إلى عمله الرئيسي ، ألا وهو قطف ثمار الفاكهة واحدة بواحدة ليضعها بعد ذلك في تلك السلة التي يحملها زميله الآخر فوق رأسه ، فإذا امتلئت عن آخرها ذهب لإفراغها في سلة كبيرة ، أو مكان مخصص لذلك ، وهكذا حتى تنتهي عملية جمع المحصول كله .

ولا ننسى أن نذكر أن الشجرة هنا تأخذ شكلاً يكاد يكون خالي من الثمار مما يدل على أنه قد أوشك على الانتهاء تنهائياً ، وعندئذ سوف ينزل من فوق السلم و يتوجه إلى شجرة أخرى دون كلل أو تباطيء .

و جدير بالذكر أيضاً روح التعاون التي نستشعرها في هذه القطعة الصغيرة ، فكل من الرجلين القويين ، يقوم بالمهمة الموكلة إليه على خير حال ، و يساعدا بعضهما البعض ، حتى يتمكنوا من الانتهاء من العمل بسرعة وبسهولة . و تتضح قوة الرجل الذي يحمل السلة من طريقة حمله لها نفسها .

*١ - رستوفزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٢٧ .

* مربع رقم (٢٦) :

يعكس هذا المربع عملية دوس العنكب . كما نرى أيضاً تكعيبات الكروم المتسلقة ، والتي تشبه تلك الموجودة في إيطاليا^{١*}.

فإذا حاولنا وصف محتوى المربع ، فسوف نجد أولاً أعمدة رفيعة تمثل التكعيبات الخاصة بزراعة أشجار الكروم ، وقد ظهر رجلان يسكنان في هذه الأعمدة أو التكعيبات ، ربما حتى لا يبقيا أثناء دوسهما على ثمار العنكب الموجودة تحت أقدامهم ، ويقفون بعضهما ببعض بالطريقة التقليدية القديمة .

ولأسف فحالة المربع لا تسمح لنا بالتعرف على تفاصيل القطعة أكثر من ذلك ، ولا نستطيع سوى القول أن هذين الرجلين كانا يرتديان ملابس قصيرة تناسب مع طبيعة عملهما .

* مربع رقم (٢٠) :

وصف رستوفتزف^{٢*} هذا المربع بعبارته اللاتينية : *dolia* و *picantur* ، ومعناها طلاء القدر بمادة الزفت^{٣*} . وكانت تلك عملية لا بد وأن تتم في شهر سبتمبر من كل عام . و طلي القدر كان يسبق عملية حرث الأرض ؛ فطلاء البراميل بالقار كان أمراً ضرورياً وذلك لأن البراميل الخشبية كانت متواجدة في بلاد الغالة ، و بلجيكا وغيرها من الأماكن الواقعة تحت حكم الإمبراطورية الرومانية^{٤*} . وهكذا نجد هنا رجلان يقومان بطلاء البراميل ؛ أحدهما واقف ، بينما الآخر منحني إلى أسفل بصدرة ليصل إلى البرميل فيطليه .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

-١*

٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٩ .

٣- طلي القدر : *dolia picantur* فكلمة *dolia* هي جمع كلمة *dolium* ، ومعناها القدر كبيرة الحجم . أما *picantur* فهو عبارة عن الطلاء الأسود " القار " أو الشهير بالزفت .

Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

-٣*

و لسم ينسّ الفنان في وسط هذا المنظر ، أن يذكرنا بأننا مازلنا في جو الطبيعة المحيطة ، حيث نرى في الخلفية شجرة سقطت عنها أوراقها ، وهذا دليل آخر على أن الفصل المصور هنا هو فصل الخريف .

* مربع رقم (٢٧) :

يحتوي هذا المربع على مشهد غاية في الأهمية بالنسبة إلى الزراعة ، أنه المشهد الذي يصور عملية الحراث ، و البذر . وقد ذكر عنه رستوفتف عبارته باللغة اللاتينية : *sementes triticarum et hordearum* ^{١*} .

و من ناحية أخرى نلاحظ أن معنى جملة رستوفتف ^{٢*} باللاتينية كان معناها يقتصر على " حراث القمح والشعير " و لم يذكر فيها البذر ، و مع ذلك فإنه في كتابه ^{٣*} يذكر أن هذا المربع يضم كل من عمليتي الحراث و البذر .

و على الرغم من صغر حجم المربع ، إلا أننا نرى فيه بوضوح رجلان يباشران عملية الحراث حيث يقف أحدهما خلف المحراث الذي تجره بقرتان ، أم لعلهما ثوران . بينما يقف الرجل الثاني أمامهما .

و في حقيقة الأمر ، فإن الرجل أو الفلاح الواقف خلف المحراث ، ليس ثابتاً في مكانه ، وإنما هو يسير وراء هذه الحيوانات فيدفعها إلى السير ، و مواصلة العمل .

كذلك الوضع بالنسبة للفلاح الآخر الذي يسير بظهره إلى الخلف مثله في ذلك مثل فلاح فسيفساء شرشال ^{٤*} .

* ١- رستوفتف ، م . ، المرجع السابق ، ج . ٢ ، ص . ١٢٩ .

* ٢- كلمة *sementes* معناها هو الحراث ، أما كلمة *triticarum* فمعناها هو القمح ، و أخيراً كلمة *hordearum* و التي تشير إلى الشعير .

* ٣- Rostovtzeff, M. , op.cit. , p. 214

* ٤- عن فسيفساء شرشال ، راجع الباب الثالث ، الفصل الثاني " ليبيا " .

وقد ظهر على هذه الحيوانات ، سواء كانت أبقاراً أم كانت ثيراناً الجسم الفحل القوي ذو اللحم المكتنز .
وفي الخلفية نجد شجرة محدودة الأفرع والأغصان ، وهو ما يتناسب مع ملامح ومميزات شهر نوفمبر .

ثالثاً : المربعات المحيطة بفصل الربيع :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (٩) :

يصور هذا المربع جنية *genii* تتركب فوق ظهر ثور *taurus* دلالة على فصل الربيع حسب اعتقاد رستوفتزف^{١*} .
أما الكتابة بلانشيت^{٢*} ، فتحدث عن عملاق ضخم الجثة ، عاري الجسم تماماً يمسك بأداة هي : *pedum*^{٣*} و معه كذلك سلة أزهار ، ويمتطي الثور رمز التقويم الفلكي لشهر إبريل ، ويشخص فصل الربيع .

وأهم ما يلفت انتباهنا في هذا المربع هو ضخامة جسم الثور بشكل واضح ، وقوته العظيمة وحركة قوائمه الأربعة وكأنه يستعد للانطلاق براكبه بسرعة كبيرة نحو الجهورل . ولم يغفل الفنان في أثناء ذلك عن تصوير بعض الأشياء الدقيقة ، مثل ذنب الثور الذي نراه بوضوح وقد نفذ على درجة كبيرة من الجودة .
كذلك قرون الثور التي نستطيع رؤيتها على الرغم من صغر حجم المربع .

ومن ناحية أخرى ، فقد أسسك الجنسي أو العملاق بسلة أزهار *flos* ليدلل بها على فصل الورود والزهور ، ألا وهو فصل الربيع .

*١- رستوفتزف ، م . ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص . ١٢٩ .

*٢- Blanchet , Adrien , op.cit. , p. 94 .

*٣- كلمة *pedum* هي كلمة لاتينية معناها العصا التي يمسك بها راعي الغنم .

* مربع رقم (١) :

يصور هذا المربع منظر تطعيم الأشجار^{١*}، حيث نرى هنا رجلين يلتفتان حول شجرة arbor، فيقوموا بعملية التطعيم هذه، والتي تلخص في قص أفرع صغيرة من الشجرة لإعادة زراعتها مع شتلات أخرى بعد ذلك، وهذه العملية تكون من أجل الحصول على أصناف مختلفة من المحصول. ولعل تلك الشجرة التي يقفان أمامها شجرة تفاح، أو غيرها من الفاكهة الجميلة.

والرجل الواقف على اليمين أماننا، تظهر عليه ملامح القوة والشباب، بينما هو واقف منفرج الساقين، دلالة على عزمه على مواصلة العمل دون كلل، أو تهاون. وفي الخلفية نرى الشجرة التي يقومون بعملية تطعيمها.

* مربع رقم (٢) :

يوضح هذا المربع الثاني من مربعات فصل الربيع منظر وصول طائر اللقلق^{٢*}، أو طائر ابو مغازل (cigogne) كما يعرف أحياناً. ويظهر هذا الطائر في الركن الأيمن من الصورة فيحييه الفلاحون اللذين نراهم أمامنا^{٣*}، وهم واقفون أمام مبنى مستطيل، وصغير له سقف جهالوني وأعمدة أمامية. والرجل الواقف إلى اليسار نستطيع القول أنه يرتدي توجة أو عباءة مع الأذرع العارية.

* مربع رقم (٨) :

يتبع هذا المربع بقية مربعات فصل الربيع، إلا أنه للأسف الشديد قد تلف بدرجة كبيرة جداً تعذر معها محاولة تفسير محتواه والتوصل إلى ما كان يضمه من مناظر.

١*- رستوفتوف م.، المرجع السابق، ج. ٢، ص. ١٢٩.

٢*- نفسه.

٣*-

وأبعاً : المربعات الخيطة بفصل الصيف :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١٦) :

يصور هذا المربع جنيني يمتطي ظهر أسد ، ويمثل فصل الصيف *١. أما الكاتبة بلانشيت فتذكر أنه عبارة عن عملاق آخر ، متوج بالسنانيل ، ويمسك بها أيضاً (أي السنانيل) في يده ، وكذلك معه منجل ، ويركب فوق الأسد الرمز الفلكي لشهر يوليو *٢.

و بالنسبة إلى هذا الأسد ، فتظهر عليه ملامح القوة ، وهو الشيء الطبيعي بالنسبة إلى ملك الغابة . ولم ينسَ الفنان تصوير قوائمه القوية الراسخة فوق الأرض ، ثم ذيله الطويل . و بالنسبة إلى فصل الصيف فلدينا له ثلاث صور فقط .

* مربع رقم (٢٣) :

تُحرب هذا المربع بدرجة كبيرة تمتنع من التعرف على تفاصيله بوضوح ، وبسهولة . ومع ذلك فقد أخبرنا عنه رستوتزف أنه كان يصور حصد الشعير ، وذكر عبارته اللاتينية : *messes hordiae et fabar {iae}* . ومعناها الحربي هو حصاد كل من الشعير ، و الفول *٣.

و كان هذا يتم في شهر يوليو والذي يمثل شهر الحصاد بالنسبة لهم ؛ فقد كان هذا يعد وقتاً مبكراً جداً للقمح الذي لا يحصد قبل شهر أغسطس .

* مربع رقم (٢٢) :

يصور هذا المربع مشهداً مثيراً للانبعاث ، و يختلف عن بقية المناظر التي رأيناها من قبل في هذه القطعة .

*١ - رستوتزف م. ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢ - Blanchet , Adrien , op.cit. , p. 94

-٢*

*٣ - كلمة *messes* مشتقة من *messis* ومعناها الحصاد ، أما كلمة *hordiae* فهي كما سبقت الإشارة الشعير ، و أخيراً كلمة *fabar* و هي الفول أو اللوبية .

ولعل المنظر المصور هنا كان يعكس عيداً ريفياً تجري فيه المباريات^{١*}، ومنها رمي الرمح^{٢*}.

أو لعل ذلك كان عبارة عن حفلة خاصة بجماعي المحاصيل^{٣*}. في هذا المربع، يطالعنا منظر رجلين أو شابين، وقد وقف كل منهما في مواجهة الآخر؛ رافعاً إحدى يديه إلى أعلى. والملاحظ أن الشاب العاظم إلينا يمسك في يده رمحاً، مما دفع الكاتبة بلانشيت إلى الاعتقاد بأنها ربما كانت مسابقة لرمي الرمح.

أما الشاب الآخر الذي يعطينا ظهره، فطريقة وقوفه بهذا الشكل توحي بأنه يحتفل بشيء ما، وقد رفع ذراعه ربما بكأس من الشراب.

وبصفة عامة، فهنا يتضح عليهما مظاهر الفرح والبهجة والاحتفال، وليس الانهماك في العمل الزراعي الشاق. وبين هذين الشابين نرى شجرة.

* مربع رقم (١٥) :

يصور هذا المربع الأخير منظرأ هاماً من حيث مدلوله الديني والأسطوري.

إننا نشاهد هنا مشهد تقديم التضحية إلى إلهة الزراعة المعروفة باسم "كيريس"^{٤*}.

*١- رستوتزف، م.، المرجع السابق، ج. ٢، ص. ١٢٩.

*٢- يشير رستوتزف هنا إلى كتاب فرجيل : Vergil , Georgica . II, 529 .

*٣- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

*٤- كيريس : Ceres هي إلهة رومانية، وقد اتفقت في نفس خصائصها مع الإلهة اليونانية ديمتر Δεμήτηρ إلهة الزراعة. وكانت كيريس من أقدم الآلهات لدى الرومان.

وقد اشتق اسم كيريس من الفعل اللاتيني *crescere* والذي يشرح وظائفها باسهاب، فهي تمثل خصوبة الأرض، وهي التي تعمل على انتضاج القمح، و اصفرار الحبوب.

للمزيد راجع : Schmidt , Joel., op.cit. , p. 72 " Ceres "

ففي هذا المسرع نرى شجرة ذات أفرع عديدة ، ولكن
 في نفس الوقت قليلة الأوراق . ويقف بجوارها رجلاً
 ضخم الجسم عريض المنكبين ، وقد غطى جسمه
 الفراع عن طريق لبس رداء قصير يصل إلى ما فوق
 الركبة بقليل ، ويدو أنه كان قصير الأكمام بما يتناسب
 مع وجودنا في فصل الصيف حيث الجو الحار .
 وتظهر عليه ملامح القوة البدنية المتميزة بالوقار والهيبة
 نتيجة لاحتياسه بالقدسية في هذا المكان ، وقوفه أمام
 تمثال الإلهة ليقدم لها القرابين طلباً لرضاها عليه ، وطمعاً
 في عطفها و مساندتها له في أعمال الزراعة الشاقة .
 أما تمثال الإلهة نفسها ، فيحيط عليه الوقار والهيبة المطلوبة
 في مثل هذه النوعية من التماثيل .
 ويدو أنها كانت تضع فوق شعرها تاجاً من أوراق الشجر ،
 وتردي فستاناً طويلاً متعدد الثنايا .

وأخيراً لقد كانت هذه الصور تدل على وجود
 التوافق التام مع الأوصاف الخاصة بالعمل الزراعي والتي
 رأيناها في هذا التقويم .
 وحدير بالذكر ، أنه لا سبيل إلى عمل مقابلة دقيقة بين
 عدد الصور ، وبين الأشهر الاثني عشر في السنة (وهو
 الترتيب المرعي في التقويمات الريفية المدونة) ، ويدو أنه
 بالنسبة إلى مؤلف التقويم هنا ، فقد كان كل فصل
 يتألف من واحد وتسعين يوماً مقسمة إلى أقسام في
 كل واحد منها ثلاثة عشر يوماً^{١*}.

*١- رستوفتزنف ، م . ، المرجع السابق ، ج. ٢ ، ص. ١٢٨ .

و من الملاحظ أن هذا التقويم الريفي التصويري يكاد لا يتناول إلا الكرم و أعمال البساتين ، و هذا منا يساعد على تأكيد أن فيينا كانت مركزاً عظيماً للحياة الزراعية ، و أن النبذ المشهور كان من الخصائص التي تميزت بها ^{١*}. لقد كانت هذه المناظر المشوقة المصورة للطبيعة و للأعمال الريفية بصفة خاصة ، مميزة من حيث تصويرها للأربعة فصول المتواجدة في وسط القطعة ^{٢*}. و حول فصول السنة هذه ، وجد ما لا يقل عن ثمانية و عشرين تابلوهاً ، منهم تسعة عشر يستحقون فعلاً الاهتمام و جديرون بالوصف و الدراسة ^{٣*}.

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : المشاهد الزراعية :

هيمنت المشاهد الزراعية المختلفة على غالبية مربعات القطعة ، بدءاً من عمليات حرث الأرض ، ثم بذر البذور ، و انتهاءً بعمليات جمع المحصول من على الأشجار . فقد رأينا جمع الفاكهة من على الأشجار ، كذلك شاهدنا تكعيمات الكروم ، كذلك تطعيم الأشجار .

ثانياً : المشاهد الصناعية :

لقد اعتمدت بعض الصناعات على الزراعة كأساس ، و قد رأينا في هذه القطعة الفسيفسائية صناعات قامت على الزراعة مثل ظهور عامل يشغل بالعصرة لعصر الكروم ، و غيرها من أنواع الفاكهة الأخرى ، و هذا يدل على مدى عنايتهم

^{١*} - رستوفتوف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ١٢٨ .

^{٢*} - Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93

^{٣*} - نفسه .

بالصناعات المعتمدة على المنتجات الزراعية ، كذلك شاهدنا عملية صناعة و جدل السلال ، و التي تعتمد بدورها أيضاً على منتجات زراعية في الأصل مثل سعف النخيل ، أو البوص .

ثالثاً : مشاهد الحياة اليومية :

طالعنا هذه القطعة بمشاهد تتكرر بصفة يومية في الحياة ، وهذا دليل على عناية الفنان بإبراز الجوانب المختلفة من المعيشة . و من هذه المناظر : منظر تقديم الأضحية ، منظر حمل القمامة أو السباح ، اعداد الخبز و وضعه في الفرن . طلاء البراميل .

وأخيراً : هيمنة الأساطير :

تتضح في العمل بوجه عام هيمنة الأساطير ، بخاصة الإله باخوس و عناصره و مميزات المختلفة و التي نستشعرها في جمع العنب من العرائش ، و تجميعات أكروم المتسلقة التي تشبه تلك الموجودة في إيطاليا .

كذلك ظهور تمثال لربة الزراعة كيريس ، بينما يقدم لها رجلاً القرايين و أغلب الظن أنه أحد الفلاحين الذي يطمع في رعايته لاله و لزراعاته ، لذلك يقدم لها التقلبات رغبة منه في العون ، و المؤزرة .

و أخيراً فهذه التابلوهات المميزة و التي تعكس مشاهداً متنوعة من الحياة الزراعية و الحياة اليومية ، و على الرغم من مرور أكثر من ثمانية عشر قرناً من الزمان ، إلا أننا نجد أن أسلوب الحياة آن ذاك لا يختلف كثيراً عما نحن فيه الآن ، بل أننا نجد يقترّب كثيراً مما ظهر على الفسيفساء و الرسوم الحائطية الخاصة بالعصور الوسطى مثلاً*^١.

كما أنه جدير بالذكر أيضاً أن هذه القطعة تعود إلى أذهانتنا قطعة فسيفسائية أخرى كانت من إيطاليا من منطقة كاستيلون^{١*} : *Castellone et Mola di Gaeta* (فورميي القديمة)^{٢*} .

وعلى الرغم من اختلاف الموضوع في فسيفساء فيينا عن موضوع القطعة الأخرى ، إلا أن هذا لم يمنعنا من أن نشعر بأنهما متقاربان في الأسلوب والروح العامة .

^{١*} - عثر على هذه القطعة في حديقة داخل المدينة ، وقد اكتشفت عام ١٨٤٢ ، وهي محفوظة حالياً بمتحف نابولي .

^{٢*} - *Daszewski, Wiktor A. , " La mosaïque de Thesee' : Nea Paphos II. " , (Pologne - Varsovie , 1977) , p. 111-2 . , planche 26 .*

﴿٢﴾ فسيفساء أورفيوس:

هي عبارة عن قطعة فسيفساء تمثل البطل أورفيوس *Ὀρφεύς*^{١*}، وهو يعرف على آلة القيثارة *κίθαρα*، و يسحر الحيوانات المجتمعمة من حوله، و ذلك بجمال أنغامه، و علوية موسيقاه. ففي فترة متأخرة من عصر الإمبراطورية الرومانية، كانت الموضة السائدة و الموضوعات المحببة في التصوير؛ هي منظر أورفيوس و هو يسحر الحيوانات و الطيور بأنغام قيثارته^{٢*} البديعة و الحائز الخلاب^{٣*}. و قد عثر على العديد من النماذج الفسيفسائية التي كانت تتناول هذا الموضوع، و ذلك على الرغم من التنوع في الأساليب، و طرق التصوير. و مع ذلك فقد ظل الموضوع واحداً، و انعكس على أمثلة شتى في أنحاء العالم الروماني بدءاً من أورشليم و حتى

١* - أورفيوس : *Ὀρφεύς* هو ابن ملك تراقيا الشهير باسم أوياجر : *Oeagre* و إحدى ربات الفنون المسماة كالبيبي : *Calliope*. و كان أورفيوس أكبر الشعراء الأسطوريين في بلاد اليونان، و قد تعلم العديد من الفنون و المواهب على يد الإله أبوللون، و الذي أعطاه هدية هي عبارة عن قيثارة : *κίθαρα* ذات سبعة أوتار، و أضاف لها أورفيوس بعد ذلك وتران آخران، ربما على شرف ربات الفنون التسعة (خالاته). و قد سافر أورفيوس إلى مصر و تأثر بأساطيرها الغامضة بخاصة تلك المتعلقة بأوزيريس، و كون بعد ذلك الأسرار الأورفية لإيليوسيس. و أبحر أيضاً مع بحارة السفينة، الأرجو ناوتيوكوس، و بعد عودته من رحلته تلك، استقر في تراقيا حيث تزوج من الخورية إيوريديكي : *Eurydice*.

Schmidt, Joel., op.cit., p. 227-9

للمزيد راجع : -

The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1078

-

٢* - عن شكل آلة القيثارة نفسها، و كيف ظهرت منذ الفن الإغريقي، أنظر :

- س.م.بورا، التجربة اليونانية، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد، (الألف كتاب " الثاني " عدد رقم ٦٧)، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص. ٣٦١، لوحة ٨٩.

Blanchet, Adrien., op.cit., p. 73.

٣*

جزيرة بريطانيا غربياً ، ماراً بإفريقيا ، وإيطاليا ، وبلاد الغالة ، وضفاف نهر الراين*^١. ولم يتبع الفنانون كلهم طريقة واحدة في التصوير ، فأحياناً كانت الحيوانات تصور وهي محيطة بالبطل أورفيوس ، وأحياناً أخرى لم تكن تلتف حوله ، وإنما كانت تظهر متراصة داخل حلقات ، أو دوائر .

و بالنسبة إلى هذا الموضوع فسوف نتناول فيه مثالين من مكانيين مختلفين ، و ذلك كي نعتقد المقارنات بينهما ، لتعرف على طراز كل منطقة ؛ فالأول من فود بسويسرا ، و الثاني من صقلية .

أولاً : فسيفساء أورفيوس من فود (سويسرا) :

بالنسبة إلى هذا المثال ، نجد أنه عبارة عن قطعة فسيفساء كبيرة عثر عليها عام ١٧٧٨ بالقرب من إيفونوند *Yvonand* (في إقليم فود*^٢) في سويسرا*^٣.

و في هذه القطعة ، صور الفنان أورفيوس داخل ميدالية ، أو حلقة دائرية ، و كان يجلس في المركز ، و حوله أسد : *λέων* ، و سنجاب ، و بجمة ، بينما هناك طائراً آخر يتكئ على قيثارته.

و حول هذا المشهد نجد مربعات و أنصاف دوائر تحتوي على ثماني حيوانات أخرى تنتمي إلى نفس المنظر .

و هذه التركيبة كان يوجد فيما بينها اختلافات ، و قد صور هذا الموضوع في أعداد كبيرة ، و وجد مثلاً لوحات كانت تحتوي حيوانات منفردة حول البطل أورفيوس*^٤.

*١ - Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

*٢ - إيفونوند : عرفت أحياناً باسم إيفردون *Yverdon* ، و قد عرفت قديماً باسم فود : *Vaud* .

*٣ - Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

*٤ - يوجد مثال من منطقة سانت كولومبي كان يحتوي على أربع و أربعون وحدة كل واحدة تحتوي حيوان معين ، أما في سانت رومان في بلاد الغالة ، فكان يوجد خمسون وحدة ، هذا بالإضافة إلى أنه قد عثر على وحدات أخرى بالقرب من فيينا ، و إيزير .

ثانياً : فسيفساء أورفيوس من بالرمو (بصقلية) :

حُفظت هذه القطعة من الفسيفساء بالمتحف القومي في بالرمو^{١*} بصقلية . فالمعروف أن عبادة و طقوس أورفيوس كانت من أشهر العقائد الإغريقية التي انتشرت في العصر الروماني^{٢*} .
وقد عثر على هذه القطعة في فيلا تقع بالقرب من مدينة بالرمو ، و تؤرخ بالقرن الثاني ، أو الثالث الميلادي .
و كانت القطعة مثلها كمثال غيرها من الأمثلة ، تصور أورفيوس وهو يغوي الحيوانات ، و يسحرها بألحانه ، و قد انتشرت عقيدته و استمرت لفتترات طويلة^{٣*} . [صورة ٩١]
و جدير بالملاحظة ، أنه في هذا المثال من بالرمو ، نجد أن أورفيوس مصور في شكل إله من منطقة آسيا الصغرى ، و يؤكد ذلك ارتدائه للخوذة الفريجية فوق^{٤*} .
و نرى حيوانات مستأنسة ، و أخرى متوحشة ، و كذلك طيوراً من كل مكان تلتف حوله في دائرة . و كانوا ينصتون له بفعل سحره ، و موهبته الغنائية ، بخاصة نغماته الشجية التي يصدرها و هو جالس تحت شجرة . و في إحدى يديه قيثارته ، و اليد الأخرى تمسك بريشة الكتابة ، و التي بواسطتها يدون الشاعر أشعاره و كتاباته على الألواح الشمعية .

١* - بالرمو : Palermo اسمها القديم هو بانورموس : *Panormus* و هي مدينة في جزيرة صقلية أسسها الفينيقيون في القرن السابع ق.م. ، و أصبحت بعد ذلك نقطة الارتكاز الخاصة بقرطاجة في شمال غرب صقلية . و قد ظلت واقعة في قبضة القرطاجيين و حكمهم حتى دخلها الرومان عام ٢٥٤ ق.م. و سيطروا عليها . و في عصر أوغسطس كانت مستعمرة رومانية : *colonia* .

للمزيد راجع : - The Macmillan Family Encyclopedia , op.cit. , Vol. 15 " P " , p. 43

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1106

Perowne , Stewart . , op.cit. , p. 86 , III. p. 87 .

Ibid .

Schmidt , Joel . , op.cit. , p 228

كانت هذه لمحات مبسطة عن النموذجين اللذين انتقتهما وصورا موضوعاً واحداً هو أورفيوس يعزف القيثارة . وقد تناولت بصورة سريعة كل مثال على حدة ، وقبل التعرض للدراسة التحليلية لكل مثال منهما ، سوف أتطرق أولاً إلى الخلفية الأسطورية للبطل أورفيوس والتي دفعت الفنان أن يتناولوه وصوروه في شكل واحد هو عازف القيثارة الساحر للحيوانات ، وذلك كني نستطيع أن نتفهم بعد ذلك طبيعة العوامل التي دفعتهم إلى مثل هذا الاختيار .

الخلفية الأسطورية لأورفيوس :

تري ما هو السبب الذي دفع الفنان إلى اختيار تصوير أورفيوس وهو يعزف على القيثارة ومن حوله حيوانات مختلفة ؟ لكي نتفهم هذا السبب ؛ يجب أن نعرف أولاً أن أورفيوس كان عندما يعزف بهذه الآلة ، كانت تصدر عنها نغمات شجية ، ومؤثرة حتى أن الأنهار تتوقف معها عن الجريان ، والصخور تتحرك لتتبع ألحانه ، والأشجار تمتنع عن الحفيف والحركة . كما كان له أيضاً تأثيره الفعال في استئناس الحيوانات المتوحشة . وكان بحارة السفينة الأرجو ناوتيكا *Ἀργὸ νηυτικός* يستمعون بمواهبه تلك في رحلاتهم ؛ فقد كان يستطيع برخامة وجمال صوته أن يهديء من هيجان الأنهار ، ومقاومة إغراءات الحوريات : *Sirenes* ، والحماد الحيوان الأسطوري آلا وهو الدراجون الخلفيدي^{١*} .

و السبب الذي جعل ألحان أورفيوس تخرج محملة بأغلال الشجن وقيود الحزن ؛ هو سبب مؤثر ، ففي يوم من الأيام ، تعرضت زوجته وحيبة قلبه إيوريديكي *Eurydice* لمضايقات

Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 227-9

-١*

و مطاردات من الراعي أريستاس : *Aristas* ، و في أثناء محاولتها الفرار منه ، تعرضت الزوجة الشابة للسدغة ثعبانٍ أودت بحياتها على الفور . و عندما علم أورفيوس بما أصابها ، ألم به الحزن الدفين و طلب من زيوس كبير الآلهة السماح له بالذهاب إلى العالم الآخر للبحث عنها و إعادتها مرة أخرى إلى عالم الأحياء . فوافق زيوس^{١*} بشرط تعهد أورفيوس بعدم النظر إلى الخلف في العالم الآخر ، و إلا عادت إلى عالم الموتى دون رجعة هذه المرة .

و عندما ذهب أورفيوس في رحلة البحث عن زوجته تلك ، استطاع عن طريق العزف على قيثارته أن يهدي المتوحشة كيريرة : *Cerbera* ، و أن يخمد لدقائق الأمور ، و أن يتزج زوجته من عالم الموت . و في اللحظة الأخيرة بعد أن كاد أن ينجح في مهمته ، نسي شرط زيوس و نظير خلفه فعدت زوجته إلى العالم الآخر للأبد هذه المرة ، و عاش بقية حياته حزيناً عليها ، و مخلصاً لذكرها^{٢*} .

١* - زيوس : *Zeus* هو كبير الآلهة اليونانية و كانت له السطوة الكبرى على بقية الآلهة الأسطورية فوق جبال الأوليمب *Όλυμπος* . كان زيوس إله الظواهر الجوية ، فهو الذي ينير السماء ، و يملؤها بالغيوم و السحب ، و يجعل السماء تمطر ، و يلقي بالصاعقة ، و يسبب الرعد و البرق . و قد كتب عنه الكثير من كتاب الإغريق القدماء مثل هوميروس ، و هيزيودوس و فقد معهم رويداً رويداً الصفات الإلهية و اقترب كثيراً من البشر . كان له أخوة منهم بوسايدون ، و هيرا - التي أصبحت فيما بعد زوجته و كبيرة الإلهات - و هاديس ، و ديميتر ، و هستيا . . . كما كانت له العديد من الزوجات و الكثير من الأبناء و أشهرهم هرقل .

Schmidt , Joel ., op.cit . , p. 317-8

للمزيد عن الإله زيوس راجع كل من : -

- أرنولد توينبي ، الفكر التاريخي عند الإغريق ، ترجمة لمعي المطيعي ، (الألف كتاب " الثاني " رقم ٩٠) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) ص. ١٧-٢٠ .

- Homere, "L'Odyssee", traduit par Victor Berard , (Librairie Armand Colin , 1972) -

Schmidt , Joel ., op.cit . , p. 227-9

- ٢*

و هكذا تعرفنا على السبب الذي من أجله اهتم
الفنانون بتصوير أورفيوس بهذا الوضع دون غيره .

الدراسة التحليلية :

في هذه الدراسة سوف أحاول قِدر المستطاع ، و من
خلال المعلومات البسيطة المتاحة عن كل قطعة ، أن أتناول
كل مثال منهما بالشرح و التحليل على حدة .
و على الرغم من أن القطعة الأولى و التي عثر عليها بسويسرا ،
لم أعر لها على صورة ، إلا أنني لم أود أن أتنازل عنها في
هذه الدراسة و ذلك لأن الفنان قد قدمها بطريقة تختلف عن
المثال الثاني . و يظل دائماً كل نموذج يقدم شيئاً جديداً ،
و لو كان نسخة صغيرة مقررة من عمل سابق .
و في أثناء هذه الدراسة سوف أتناول بصورة أساسية نقطتين
رئيسيتين ، الأولى هي تصوير أورفيوس ، و الثانية هي تصوير
الطبيعة من حوله .

أولاً : فسيفساء أورفيوس من فود (سويسرا) :

* تصوير أورفيوس : نظراً لعدم وجود الصورة ، فلا نستطيع وصف
أورفيوس هنا ، و لكن نستعيز عن ذلك بالقول أنه كان مصوراً
داخل إطار ، أو ميدالية دائرية يجلس هوفي مركزها . و كانت
معه قيثارته الشهيرة .

* تصوير الطبيعة : إلتف حول أورفيوس هنا حيوانات متوحشة
مثل الأسد ، ثم ظهر السنجاب ، و أخيراً البجعة ، هذا
بالإضافة إلى طائر آخر كان يتكئ على القيثارة^{١*}.

Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

ثالثاً : فسيفساء أورفيوس من بالرمو (صقينة) .

* تصوير أورفيوس : ففي هذا المثال من بالرمو ، نجد أورفيوس وقد صور بطريقة تختلف كثيراً عن الطريقة السالفة الذكر . فقد ظهر أورفيوس جالساً على صخرة مرتفعة بعض الشيء ، حتى أن قدمه تكاد لا تطلو الأرض .

فإذا بدأنا بالرأس ، فسوف نترائي لنا أنه مصور على الطريقة الخاصة بأهله الشرق من منطقة آسيا الصغرى* ، حيث يضع أورفيوس على رأسه خوذة فريجية تغطي الشعر عند منتصف الرأس ، وتتركه ينسدل من جوانبها .

أما بالنسبة إلى ملامح الوجه ، فنلاحظ الحواجب المخططة بعناية ، ثم الأعين المستديرة ، مع الأنف الدقيق والشفة المتكسرة ، وأخيراً الذقن البيضاء .

و الفريب أن هذا الوجه الذي نراه أمامنا ، يتسم بصرامة بالخطوط الأنثوية وكأننا نرى فتاة رقيقة ، تتميز بجمال الوجه ، ورسامة الطالع ، ورقعة الملامح ، وقد تدلت خصلات من شعرها على جبهتها . ولولم نكن نعلم على وجهه اليقين أن هنذا هو أورفيوس - الذي اشتهر في هذا الوضع عازفاً للقيثارة وسط الحيوانات - ، لتخيلنا أنفسنا نشاهد شابة رقيقة ، وجميلة تجلس وسط الطبيعة مكونة معها لوحة طبيعية بديعة ، بخاصة أن طابع البراءة والنقاء يمزج من الوجه بصورة صارخة .

أما بالنسبة إلى الجسم ، فهو متوسط الطول ، ويبدو ممتليء القوام بعض الشيء . وقد ظهرت ذراعه اليمنى ممدودة ، وقدماه واحدة يستند عليهما وهو جالس ، بينما الأخرى متدلية في حرية . و بالنسبة إلى ملابسه ، نراه يرتدي ثوباً قصيراً يصل إلى ما فوق الركبة .

و يتميز هذا السرداء بغسزارة الثايسا و التي تظهر بكثرة عند الأكثاف و تغطي الصدر ، ثم تنسدل على الأرداف في إنسيابية ، و حرية . و جدير بالملاحظة أيضاً إرتدائه لحذاء مرتفع الرقبة في قدميه ذاكن اللون ، و كأنه يضع حزمة " بوت " كما في العصر الحديث .

و قد أمسك في يده اليمنى بقيثارته الشهيرة و ظهرت فيها الأوتار واضحة ، أما اليد الأخرى فبها أداة الكتابة و التي تشبه الأزميل إلى حد ما ليكتب بها على الألواح الشمعية التي شاعت الكتابة عليها بالأدوات ذات السن المدب .

* تصوير الطبيعة : كان أورفيوس جالساً في الطبيعة بجوار شجرة صنوبر ، لعله يستظل بظلها . و من حوله مجموعة كبيرة من الحيوانات ، و الطيور مختلفة الأشكال ، و متنوعة الأحجام .

و قد وزعت هذه الحيوانات بصورة عشوائية بحيث ملئت الطبيعة من حوله بصفة عامة ، و شاملة . و قد ظهر كل حيوان أو طائر ، و هو واقف أو جالس على قاعدة تتناسب مع حجمه .

فإذا بدأنا بالجهة اليمنى - بالنسبة للناظر - فسوف نجد أولاً أوزة كبيرة κύκνος أو لعلها نعامة . و تتميز بالحجم الكبير ، و الأجنحة المليئة بالريش ، كما اهتم الفنان بإبراز رقبتهما الرفيعة الطويلة . يلي ذلك نمر يتميز بالشراسة المتمثلة في منظر فكته و شواربه الطويلة المرعبة ، و لم ينسَ الفنان تصوير جلد النمر الأرقط .

و يبدو أنه على الرغم من كون النمر في وضع الجلوس ، إلا أنه يظهر و هو مكشعر عن أنبابه ليذكر الحيوانات من حوله بمدى قوته ، و خطورته عليهم .

ثم نرى بعد ذلك أياً ، بقرونه الرفيعة الطويلة ، و هو واقفاً في هدوء يتابع عزف أورفيوس ، و قد تقدمت إحدى قوائمها عن الأخرى .

يطالعنا الآن منظر الطاووس بذيله الطويل ، و ألوانه الزاهية البراقة ، مع عرفه المميز ، و منقاره المدب .

و قد وقف هذا الطاووس فوق قاعدة مرتفعة بعض الشيء
و كأنه يهيمن على المنظر ، و ينصت باهتمام إلى عصف
أورفيوس البديع ، و غناء الشجي .

أمام الطاووس ، نرى طائراً آخر أغلب الظن أنه احد
طيور الكراكي : crane ، و قد تميز بالقبلة الرفيعة ، و السيقان
الرفيعة الطويلة ، و تقدمت ساق أمام الأخرى ليبدو وكأنه
يسير في اتجاه أورفيوس .

يلي ذلك أرنب بري صغير : lagotis ، فنرى أذناه الصغيرتان و جسمه
القلييل ، و لعله كان جالساً على قوائمه الأربع ليتابع باهتمام
ما يحدث من حوله .

و قد ظهر أمامه حيواناً آخر ربما كان الكنجرو ، و قد
وقف على قوائمه الخلفية ، و امتدت إحدى يديه إلى
الأمام ، بينما الأخرى يستند عليها أيضاً في عملية
الوقوف ، فظهر وكأنه يمد يده إلى الأمام ليسلم بها
على شخص ما . و قد يكون أيضاً كلباً أليفاً κυων
حيث نراه و قد انفرج فكيه و تدلى لسانه في حركة
يشتهر بها عادة الكلاب .

يظهر بعد ذلك كائناً صغيراً يبدو أنه إحدى السحالي
الصغيرة ، و هي الأخرى ثبتت في مكانها تنصت للعزف
الجميل ، و لم تهرب أو تختبئ في الجحور كعادتها .

و قد قصد الفنان من تصويرها أن يبين أن تأثير أورفيوس امتد
ليس فقط على الطيور ، و الحيوانات ، و إنما أيضاً على الزواحف .
و في الجانب السفلي تماماً على اليمين نشاهد سلحفاة صغيرة
و كأنها تقف على قدميها الصغيرتين الخلفيتين ، و تظهر صدفه
ظهرها بوضوح لتدل على عمرها الحقيقي .

آخر حيوان في هذا الصف هو عبارة عن غزال δорκάς
رشيق و جميل ، تظهر قرونيه الرفيعة المدبة ، و قوائمه الطويلة .
و قد برع الفنان هنا في محاولة إبراز رشاقته تلك عن

طريق الوقفة التي اختار أن يصوره بها ، سواء حركة السيقان ، أم حركة الرقبة المرفوعة إلى أعلى قليلاً .

أمام هذا الغزال ، أي في منتصف القطعة من أسفل ، تحت الصخرة التي يجلس عليها أورفيوس ، نجد ثمراً ، أو لعله فهذا ، حيث نستطيع أن نتعرف على جلده الأرقط بسهولة و يسر .

و اهتم الفنان بتصوير ذيله الطويل ، وقد انساب على الأرض بحرية ، و ارتكز على قوائمه جالساً على الأرض ، أما فكاه فمفتوح بطريقة تثير الرعب في نفوس الحيوانات الأخرى المتواجدة من حوله و كأنه كيان يهيم بالمجوم عليهم ، أو على أورفيوس نفسه ، و لكنه وقنع تحت سحر الغناء فتسمر في مكانه على غير رغبة منه .

نصل إلى الصف الرأسي الثاني ، و هو الموجود على يسار المشاهد ، و نرى فيه عدداً مختلفاً من الطيور *ὄρνις* صغيرة الحجم ، و ليس من بينها طيوراً كبيرة و قوية كالنسر *αἰγυπιός* ، أو الصقر *αἰetos* ، و قد تراصت هذه الطيور على شجرة الصنوبر التي يجلس أورفيوس تحتها . كما أن هناك طائراً آخر صغير في أعلى الصورة و يبدو و كأنه يقف فوق غصن في الهواء دون أن يكون تبع شجرة .

نتطلع الآن إلى الحيوان الأول في هذا الصف الرأسي ، ألا و هو الحمار *κίλλος* ، أو لعله بغلاً *ἡμίονος* .

و نشاهده و هو واقف ينظر أمامه ، و قد ظهرت قرونيه الصغيرة و بسدا جسمه قوياً على الرغم من حجمه المتواضع . يلبي ذلك ، قرداً يجلس هو أيضاً على قاعدة ناظراً في اتجاه أمامه و قد تدلت يده أمامه في خضوع .

ثم نرى بعد ذلك طائراً أغلب الظن أنه بينفاء جميلاً يتميز بالذيل الطويل ، و الألوان الزاهية ، و المنقار المعقوف .

و قد وقف فوق قاعدة مرتفعة تختلف عن تلك القاعدة القصيرة التي يقف عليها القرد مثلاً ، أو الحمار ، أو الكلب .

يطلبنا بعد ذلك منظر الكباش ، أو الخروف *ἀμνος* وهو جالس على الأرض في دُعة و استكانة ، يستمع في صمت إلى ألحان أورفيوس و غناء الجميل ، و كأنه سوف يشاركه بالغناء من شدة تأثره به ، و بأحزانه ، و بصوته الرخيم .

و قد ظهرت قرون الخروف واضحة ، و كذلك جسمه القوي السمين ، و قد امتدت قوائمه الأمامية أمامه يستند عليها في جلسته . و إلتفت رأسه قليلاً إلى أعلى و كأن سحر العزف قد أغراه و جذبه ، فرفع رأسه باحثاً عن مصدر هذا الصوت الجميل ، فوجده أمامه .

يلبي ذلك منظر أسد ، أو بالأحرى إنها أنثى الأسد كما يتضح من منظر رأسها ، و قد جلست هي الأخرى مسحوقة بالموسيقى و الغناء . و قد ظهرت الشوارب طويلة تحت الأنف ، و بدت القوة واضحة على كل تفاصيل جسمها بدءاً من القوائم الأمامية ، و حتى الخلفية منها .

و أخيراً نتطلع إلى الكائن الأخير في هذا الصف وهو عبارة عن ثعبان طويل ، نرى جسمه الناعم الخطير وهو على الأرض .

و هكذا حول الفنان المنظر كله إلى شبه حديقة للحيوانات ، تزخر بمختلف أنواعها ، و أشكالها سواء من الوحوش الضارية كالأسد ، و النمر ، أم من الحيوانات الأليفة كالكلب ، و الحمام ، أم من الطيور باختلاف أحجامها ، و أنواعها ، كالبيغاء ، أو الأوزة ، أم من الزواحف كالسحلية ، و الثعبان .

كل ذلك يؤكد على شئيين هامين ، الأول هو قدرته على تصوير أكبر قدر ممكن من الحيوانات ، و الطيور ، و الزواحف ، و الثاني هو إبراز مدى مقدرة أورفيوس العجيبة في سحر الكائنات ، و السيطرة عليها ، و التأثير عليها بقوة الموسيقى و العزف الجميل .

و إذا حاولنا عقد مقارنة بين متال فود ، و متال بالرمو ، و كذلك
مثال أودنسة بتونس من الحيوانات التي نراها تتكرر في
الأمثلة المختلفة ، و تظهر دائماً ملازمة لأورفيوس كان حيوان
الأيمل ، حيث كان بمثابة الرفيق له ^{١*} . و ليس هذا بالأمور
المستغرب ، بخاصة إذا عرفنا أن الأيمل يعتبر من أكثر الحيوانات تأثراً
بالموسيقى . أليست أنثي الأيمل فويباس *Phoibas* هي التي قال
عنها إوريبيديس ^{٢*} أنها كانت ترقص على أنغام القيثارة ، فكأنها
ترتدي ثوباً من الجلد ذي الألوان ، و الأشكال غير المتجانسة ^{٣*} .

و جدير بالذكر أن كل نموذج من هؤلاء الثلاثة تنفي
سبق و تناولتها ، كان يقدم شيئاً مختلفاً عن الآخر ، مما
جعله يتميز عن كل ما عتده ، فال موضوع الواحد . و إن
كانت تختلف طريقة تناوله متن فنان لآخر ، كذلك
تصوير حيوان نفسه ، أو الطائر ^{٤*} الذي يختلف منظره و شكله
من يد فنان إلى آخر ، يظل مع ذلك دائماً يقدم
شيئاً جديداً ، و لو كان النذر اليسير .

Aymard , Jacques . , op.cit. , , p.336

١*

٢* - إوريبيديس : *Εὐριπίδης* هو شاعر تراجيدي يوناني ، كتب المأساة اليونانية عاش فيما بين
(٤٨٠-٤١٦ ق.م .) و من أشهر مؤلفاته ألكستيس : *Alcestis* . و قد اشترك في بداية الأمر في
المسابقات الديونيسية التي كانت تقام في أثينا في عام ٤٥٥ ق.م . و كسب عدة مرات في مثل هذه
المسابقات الأدبية ، إلا أنه انهزم في إحدى المرات على يد سوفوكليس . و من أهم أعماله : نساء
كريت *Cretan women* ، الكمايون في بسوفيس *Alcmaeon in Psophis* ، تليفوس *Telephus* ،
و أخيراً ألكستيس *Alcestis* . و قد توفي إوريبيديس في منطقة مقدونيا .

راجع : - Larousse pour Tous , (Librairie Larousse , Paris , 1957) , p. 729 .

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 571 .

Euripide , *Alcestis*. 679 .

٣*

٤* - قارن أشكال الطيور هنا مع أشكالها كما ظهرت لدى المصريين القدماء ، بخاصة على جدران
مقابرهم ، راجع :

Winstone , H.V.F. , " Uncovering the Ancient world " , (London , 1985) , p.96

و لا عجب أن نجد موضوع أورفيوس هذا ينتشر بين الفنانين من أماكن شتى في الإمبراطورية الرومانية ، فقد ظل هذا البطل شاخناً دائماً ، وهذه الشخصية ظل الغموض يكتنفها ، والأسرار والروحانيات تحيط بها .
وعلى الرغم من أن أورفيوس ليس إلهاً ، إلا أنه قد حاز على شعبية كبيرة بفضل صوته الساحر ، وعزفه المنفرد ، ومأساته المروعة التي تمس أسمى القلوب وأغلظها ، فجعلها تليق ، و تنساب رقعة أمامه .

وعلى الرغم - كما سبق القول - من عدم تمكني من العثور على صورة خاصة بهذا المثال من منطقة فود بسويسرا ، إلا أن المثالين الآخرين (وأقصد بهما مثال بالرمو ، و مثال أودنة) يتشابهان في كثير من النقاط مع بعضهما البعض ، الأمر الذي جعلني أضع مثال فود في المكانة الأولى لكونه مختلف من حيث التعبير ، و التناول .

و حرصاً على تقريب صورته من الأذهان وجدت أنه من الجدير بالذكر أن هناك قطعة فسيفسائية أخرى تصور بطيخة الحال نفس الموضوع ؛ ألا و هو أورفيوس عازفاً على القيثارة ، و ساحراً للحيوانات^{١*} .

هذه القطعة الأخيرة من منطقة سان رومان في بلاد الغالة : *Saint Romain en Galles* وهي تتفق مع نموذج فود من حيث عدم جلوس أورفيوس وسط الحيوانات مباشرة ، و إنما نراه هنا أيضاً جالساً داخل إطار مربع الشكل ، و حوله

^{١*} - فسيفساء *Saint Romain en Galles* : اكتشف هذا المثال بالصدفة البحتة عام ١٨٢٢ في أرض كانت مزروعة بأشجار الكروم ، و كانت تلك الأرض يملكها فلاح بسيط يدعى مونتون : *Montant* ، و في أثناء قيامه بأعداد الأرض للزراعة ، ظهرت له هذه الفسيفساء .
و من هنا اشتهرت باسم فسيفساء مونتون ، ثم نقلت القطعة بعد ذلك إلى متحف ليون بمدينة نيرد الفرنسية حيث هي محفوظة حتى يومنا هذا .

عدد اثني عشرة إطاراً آخرين ، كل واحد منهم يأخذ شكلاً ثنائي الأضلاع^{*١} . و كان كل ضلع يحتوي بداخله على حيوان من تلك الحيوانات التي أغراها أورفيوس بحمائل عزفه ، فجاءت مسحورة بغناؤه ، و لا ننسى أن نذكر أن أورفيوس كان عارياً و يضع هنا خوذة فريجية^{*٢} على رأسه^{*٣} . و من حوله الحيوانات كل في إطاره ، و نراها تلتصق برأسها ناحية البطل أورفيوس .

و هكذا كان منظر أورفيوس عازف القيثارة ، و ساحر الحيوانات ، يستحق فعلاً وصفه بأنه مثلاً ساحراً انتشر في أرجاء الإمبراطورية كلها ، مما يؤكد مدى الشعبية التي كان يحظى بها ، كما كان غنياً بالعناصر ، و الميزات المختلفة .

١

١

*١ - Fabia , Philippe . , " Mosaïques Romaines des Musees de Lyon " , (Lyon , ...) , p. 83-100 .

*٢ - شكل الخوذة الفريجية يظهر في هذا المثال بوضوح ، على الرغم من عدم تكفي من العثور على أية معلومات عن هذه الصورة . [صورة ٩٢]

*٣ - أنظر الصورة التي صممها أرتود Artaud [صورة ٩٣] و موجودة بالكتاب : Fabia , Phillipe . , op.cit. , p. 87 , Fig. , 9 .

الباب الخامس :

دراسة مقارنة
لبعض قطع الفسيفساء
المصورة للمناظر الطبيعية المميزة .



الطبيعة ، تلك الكلمة السحرية البسيطة التي يكمن ورائها ألف عنصر و عنصر ، و تحتوي على كلمات شتى ، تفرد لها الأوراق . لقد كانت هي دائماً ، و أبدا ملهمة الفنانين باختلاف نوع الفن الذي يعملون به .

لقد أتاحت لنا هذه الدراسة مجالاً واسعاً من التعرف على أشكال الطبيعة البديعة ، باختلاف ألوانها ، و أنواعها . فقد رأينا الطبيعة البحرية بدءاً من عالم البحار ، و الأسماك نفسها ، إلى صنوف الحياة على شواطئ الأنهار ، و البحار ، بالإضافة إلى الأنشطة المتعلقة بها مثل حرفة الصيد . تم الطبيعة البرية بحيواناتها المميزة ، و نباتاتها المعروفة . و شاهدنا نماذجاً متنوعة من أماكن مختلفة تصور البيئة الريفية بزراعتها العديدة ، و كذلك حياة الرعي ، و المراعي الشاسعة .

عظيم هو تأثير الطبيعة على سكانها ! فليس من المعقول أن فناناً من منطقة جبلية يصور ساحل البحر بصدق ، و واقعية مثله في ذلك كممثل الذي عاش فعلاً طوال حياته مستمتعاً بمنظر البحر ، و مستنشقاً لهوائه .

لقد كانت البيئة تؤثر فعلاً على من حولها ، فيتميز الفنان الذي سكن المدن الساحلية ببعد النظر ، و الأفق الواسع ، و نلاحظ على أعماله غلبة اللون الأزرق ، و الأخضر نتيجة لتأثير مياه البحر على ألوانه . أما فنان الجبال فقد سيطرت عليه الألوان الهادئة كالبيج ، و الأصفر . أما اللون الأخضر ، فكان سمة ميزت الريف ، و أهله و أعماله .

و من هنا كانت أعمال الفنان خليطاً مركباً من روحه ، و احساسه من ناحية ، و بين بيئته و الطبيعة من حوله من الناحية الأخرى .

و قياسا على ذلك ، يجد أيضا أن لمناجج فسيفسائية من نفس البلد و المنطقة تختلف من قطعة إلى أخرى تبعاً لمؤثرات عديدة ، ليس فقط للاختلافات الزمنية ، و لكن هناك أيضاً عاملاً هاماً هو مكان الاكتشاف نفسه .

أولاً : بالنسبة إلى إيطاليا :

إذا عرفنا - كما سبقنا الإشارة من قبل - أن كلمة إيطاليا كانت تعني في أصولها القديمة "أرض العجول" نسبة إلى المرامي الواسعة ، فذلك يجعلنا لا نتعجب بعد ذلك ، من كثرة تصوير الفنان للمناظر الرعوية المهادنة ، و ذلك كي ينقل هذه البيئة على جدران منزله ، أو مبانيه المختلفة . فقد كان الرعي يمثل جزءاً أساسياً من حياته .

و من ناحية أخرى كان لوجود نهر البو في إيطاليا أثره في معرفتها بالحياة الزراعية ، و من هنا لعبت هذه الحرفة دوراً بارزاً في حياته ، ليس فقط من الناحية الاقتصادية ، و إنما أيضاً من الناحية السياسية على المدى البعيد . و من أهم الزراعات التي كانت منتشرة في إيطاليا ، و ظهرت في الفن بكثرة هي زراعة الكروم ، و الزيتون .

و المدارس للنماذج المختلفة من فسيفساء إيطاليا التي تعرضت لها ، سوف يستشر فيها وجود ثلاثة اتجاهات بارزة .

1 < تأثير البيئة البحرية : يظهر هذا التأثير بوضوح ، و جلاء في عدة قطع فسيفسائية مختلفة من حيث طريقة عرض هذا التأثير ، فهناك في البداية " فسيفساء السمك " من منزل فاون ، ثم " فسيفساء المغارة المقدسة " ، و كذلك فسيفساء " معركة السمك " ، بالإضافة إلى " فسيفساء ميناء السفن " من أوستيا .

و هذه القطع المختلفة في طريقة العرض ، و الفترات الزمنية المتعددة ، نجد أنها مع ذلك تجتمع في شيء واحد هو تأثير العنصر البحري الواضح ، سواءً تصوير الأسماك في بيئتها البحرية ، أم تصوير السفن الواقفة في الميناء .

و هذه القطع تدل على النقاط التالية :-

- (أ) وجود البحر في حياتهم ، و دوره البارز في فهمهم .
- (ب) معرفتهم بمهنة الصيد ، و احترافهم لها ، و خبرتهم الطويلة بأنواع السمك المختلفة .
- (ج) ازدهار الحركة التجارية ، و الملاحة و ذلك من خلال ظهور كل من السفن و الموانئ .

< ٢ > تأثير البيئة الرعوية : و يظهر هذا التأثير من خلال القطع الفسيفسائية من فيلا الإمبراطور هدران بتيفولي. فمن هذه الفيلا وحدها عرضنا ثلاثة نماذج غاية في الجمال ، الأولى تصور رعي الماعز من خلال إظهار هاديء و جميل من البيئة الرعوية البدوية*^١. و الثاني منظر مهاجمة الأسد لثور و حولهم البيئة بمناظرها الطبيعية الخلابة . و أخيراً منظر القنطور الذي يهاجم الحيوانات الضارية - سوف أفرد له الحديث في وقت لاحق - و كل هذه القطع توضح تأثير البيئة الرعوية البارز في الفن .

< ٣ > التأثيرات الواضحة : و يتمثل هذا في البيئة المصرية التي أثرت بشكل واضح ، و كبير في الفن بإيطاليا .

*١ - يذكرنا هذا المنظر بمقولة ثيوكريت :

" و أغنامي ترعى عند التلال ... "

ταὶ δὲ μοὶ αἴγες βόσκονται κατ' ὄρος , ...

Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol.I. , p. 30-1 .

راجع :

فمن منزل فاون نجسد قطعة " فسيفساء النيل " ، و هي تعبير واضح ، و صريح عن مدى تأثير مصر بعناصرها الغريبة عن بيئة إيطاليا في الفن الروماني .

و على الرغم من أن هذه العناصر كانت غير مألوفة في إيطاليا ، إلا أنها كانت أشياء أغرم بها الفنانون هناك ، و كانت قبل كل شيء مطلباً من الصفوة ليزينوا بها أراضيهم ، و حوائط ، و حمامات منازلهم ، و فيلاتهم . و لا ننسى أن منزل فاون هذا كان يعكس ذوق الطبقة الغنية في المجتمع .

و هناك أيضاً قطعة " فسيفساء بيرجي " ، و التي كانت تصور الأقزام و هم يصطادون فرس النهر . و كان ذلك سمة ميزت الطبيعة المصرية .

و يتصدر هذا الاتجاه ، ألا و هو تأثير البيئة المصرية في الفن ، قطعة " فسيفساء باليسرينا " الشهيرة .

فهذه القطعة تعتبر بمثابة خريطة ، أو سجلاً حاول الفنان فيه أن ينقل طبيعة مصر ، بواقعية شديدة - من وجهة نظره - تصور لنا ليس فقط نهر النيل العظيم الذي لعب الدور الرئيسي في العمل بفيضانه و ضفافه ، بل صور أيضاً جوانب الحياة المختلفة بجانب الآثار التي تناثرت على شواطئ النيل مثل معبد أبي سنبل .

< ٤ > تأثير الأساطير : و يتجلى من خلال بعض الأمثلة كمثل " فسيفساء المغارة المقدسة " و التي تسخر برموز عبادة الإله بوسيدون ، و الجو الأسطوري الذي يشع من كل جزء من أجزاء هذه القطعة ، سواءً من تلك الدعامات ، أم من منظر الأسماك السابحة ، و غيرها ... القطعة الثانية التي نشعر فيها بهيمنة الأساطير ، و الجو الأسطوري ، هي تلك الفسيفساء التي تعكس منظر القنطور في معركة مع الحيوانات الضارية .

و من القطع التي لا يعمل الباحث أبداً من دراستها ، و الحديث عنها من إيطاليا ؛ قطعتين في رأيي كانا هما نصيب الأسد من الدراسة و الاهتمام .

الأولى هي بلاشك فسيفساء باليسترينا التي تشبه بمصر المعلومات الذي لا ينضب منه سيل الماء ، و الثانية هي تلك القطعة التي تميزت بأجمال الهادئ ، و الغضب العاصف في آن واحد ، أنها فسيفساء القنطور من تيفولي ، تلك القطعة التي تمس أوتار القلوب .

و تعد القطعة الأولى : " فسيفساء باليسترينا " مثلاً غاية في الأهمية ؛ و ذلك لأنها لم تكف بتصوير نهر النيل فقط ، بل نجدها عكست أيضاً نقاطاً هامة من الحياة الاقتصادية مثل النشاط الزراعي ، و تربية الحمام ، و صيد الأسماك ، و تربية الماشية ...

بل و توضح ذلك المزج الرائع بين التأثير الإغريقي و الروماني مع التأثيرات المصرية ؛ و يتمثل ذلك في تصوير معبد من هذه الفترة ، مما يدل أيضاً على التعايش السلمي بين الحضارات المختلفة على أرض مصر . و لم يكتفِ الفنان بكل ذلك ، بل وصل بخياله ، و بما اعتاد أن يسمعه عن مصر ، إلى أن يصور حيوانات القنطور المصري العلوي ، فأخذ يصور الحيوانات ، و هي تتصرف في الطبيعة بحرية و تلقائية ، و كأنها لا تعرف أن هناك " كاميرا " ، أو عدسة تسجل لقطات حياتها بكل دقة و صدق .

فإذا حاولنا عقد مقارنة بين " فسيفساء النيل " من منزل فاون ، و " فسيفساء باليسترينا " ، سوف نجد أن الفرق بينهما يبدو واضحاً . فالقطعة الأولى كانت عبارة عن مجرد إفريز بسيط يصور البيئة النيلية و حياة المخلوقات التي عاشت في نهر النيل ، أو على ضفافه ، دون محاولة الفنان التوغل أكثر من ذلك في عناصر هذا الموضوع .

و من هنا كانت قطعته ، على الرغم من جمالها ، و براعتها ، إلا أنها افتقرت إلى ذلك السحر ، و الغموض الذي ميز فسيفساء باليسترينا .

أما فسيفساء باليسترينا فكانت تنقل لنا حياة بأكملها ، و بجميع مظاهرها ، وقت العمل ، و وقت اللهو ، و وقت الصباح ، و وقت الظهيرة

لقد كانت هذه القطعة تمثل مصر ليس فقط بعدسه ~~مصر~~ .
وإنما أكثر بخياله ، و تصور له بناءً على ما سمعه عنها .
و من هنا زخرت القطعة بمناظر المعابد ، و ما تعكسه من سيطرة
العبادات ، و الديانة المصرية على جوانب الحياة . كذلك قدمت جوانباً
من الحياة السياسية ، و العسكرية متمثلة في منظر الجنود ، و قائلهم ،
و قواربهم الحربية ، و أسلحتهم . و لم تكف بذلك بل ضمت القطعة
أيضاً العديد من مناظر الحياة العامة .
و أحب أن أنوه إلى أن هذه القطعة اختلف العلماء كثيراً في تفسيرها*¹ ،
و اعطائها عنواناً . فالأب كيرشر Kircher قال أنها انعكاس للثروات .
و الأب مونتفوقون Montfaucon أطلق عليها اسم " وادي النيل " .
أما الكاردينال بولينياك Polignac ففسرها برحلة الإسكندر الأكبر إلى واحة
آمون . و دي بوس De Bosse قال أنها خريطة جغرافية . أما وينكلمان
Winckelmann فقال أنها تمثل لقاء هيلين و مينلاوس تبعاً لأسطورة
إيوربيديس . أما الأب بارتيليمي Barthelemy فذكر أنها رحلة هديران
إلى جزيرة فيلة . بينما شامي Champy أخبرنا إنها تمثل تصدير
القمح من مصر إلى روما . و يميل جرسباخ إلى رأي بارتيليمي .
و إذا كنت قد قدمت هذه الآراء دليلاً على اختلاف العلماء ، فأننا
اعتقد أنها علامة على الولع بطبيعة مصر ، و ليس لها خلفيات سياسية .
نصل الآن إلى القطعة الثانية ، و الهامة من أمثلة إيطاليا ،
و هي " فسيفساء القنطور " ، هذا الحيوان الذي لم يكن له وجود
سوى في الأساطير الإغريقية بشكله المميز ، و قوته الملحوظة .
وقد تميز هذا الحيوان الأسطوري في جزءه السفلي بجسم
حصان ، و كان جزءه العلوي أي الرأس و الصدر لإنسان .
و تجلّت براعة الفنان في تخيله ، و تصويره بدقة ، مما
يؤكد على نقطة هيمنة الأساطير على خيالة الفنان ، و فنه .

و لعل أكثر ما يلفت إنتباهنا في هذه القطعة هو الجو الأسطوري الذي أتساعه الفنان ، و نحاحه في أن يجعلنا نأخذ جانب القنطور - هذا الحيوان الأسطوري الذي كثيراً ما تميز بالعنف في الفن و الأساطير على حد سواء - في معركته تلك ضد الوحوش الضارية ، و محاولته الانتقام من أولئك الأعداء الذين أصابوه في مقتل ، و قتلوا زوجته الحبيبة . فأعتمه نيران الغضب ، و الحزن ، و القلب الجريح عن كل ما عدا الانتقام ، و قتلهم جميعاً بشراسة ، و ضراوة .

و جدير بالذكر أيضاً أن انعكاس الطبيعة ، أو البيئة البحرية من خلال فن الفسيفساء من إيطاليا ، كان موضوعاً بارزاً ، و هاماً لديهم .

و قد تمثل هذا الاتجاه - كما سبق القول - في أكثر من قطعة ؛ منها التي تصور الأسماك في بيئتها و هي تسبح بحرية ، و تمارس حياتها المعتادة ، و يهجم فيها السمك الكبير على الصغير ، و يلتهمه .

و قد زخرت هذه الأمثلة بأنواع مختلفة من الأسماك ، دلالة على خبرة الفنان الكبيرة بعالم الأسماك ، و ربما كان السبب في ذلك أنه هو نفسه كان يقطن بجوار البحر .

و ظهر نوعاً آخر من انعكاس البيئة البحرية تمثل في تصوير المسواني كقطعة " فسيفساء ميناء السفن " من أوستيا . و كانت هذه القطعة الأخيرة تعتبر عملاً جيداً متكاملاً ، حيث تصور ميناء للسفن البحرية ، بكل عناصره بدءاً من المنارة التي ترشد السفن ، إلى منظر الدرافيل .

و أخيراً قبل أن أنتقل من أمثلة إيطاليا إلى نماذج منطقة أخرى ، تجدر الإشارة إلى أنه سوف يسترعي إنتباهنا أن طبيعة مصر الحارة كانت ، أو تكاد تكون الوحيدة التي أثرت في فسيفساء المناطق الأخرى من خارج مصر كإيطاليا ،

و انعكست في فنونهم لدرجة أن الفنانين لم ينجحوا من تصويرها في أعمالهم ، بل على العكس شغفوا بذلك أشد الشغف . وهذه النقطة - أو أقصد انعكاس البيئة المصرية على أعمال البلاد الأخرى - لم يقتصر على فسيفساء إيطاليا فقط ، بل ظهر أيضاً في فسيفساء الفصول من زليتن بلييا .

ثانياً : بالنسبة إلى مصر :

نصل الآن إلى مصر ، ذلك البلد الذي كثيراً ما أثير تأنيراً واضحاً في غيره من البلاد ، وظلت مصر هي دائماً ، و أبداً شاحخة على مر العصور .

و من مصر نكتفي بقطعتين من الفسيفساء ، ليسا على سبيل الحصر ، و إنما على سبيل المثال ، إذ أن كل مثال منهما يعبر عن البيئة المصرية الأصلية ، و يعكس منظرًا طبيعيًا وافيًا بحيث كان أكثر من كافياً . وقد كانت كل قطعة منهما معبرة جداً ، و كان لكان العثور عليهما أبلغ الأثر في موضوع العمل نفسه .

فبالنسبة إلى القطعة الأولى " فسيفساء ابي قير " ، نجد أنها كانت من منطقة ابي قير ، تلك البقعة التي كانت قديماً تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر ، و قد أثير مكانها هذا في اختيار الفنان للموضوع المصور . فإتينا نجد هذه القطع الكثيرة الصغيرة المصورة للمنظر العام الكبير ، نلاحظ أنها تمثل عناصراً مرتبطة ببعضها البعض ، و تعكس كلها في نهاية الأمر منظرًا طبيعيًا نيلياً .

و هذه القطعة تبرز فيها عدة نقاط هامة نستخلصها من دراستها بعناية ، نقدمها كما يلي :-

١ - ويمتد اللون الأزرق المائل إلى الأخضر في هذه القطعة بشدة ، و ليس هذا بالمستغرب ، أليس هذا هو لون مياه البحر ، و منطقة ابي قير تقع عند البحر ؟

و انعكست في فنونهم لدرجة أن الفنانين لم يخلجوا من تصويرها في أعمالهم ، بل على العكس شغفوا بذلك أشد الشغف . وهذه النقطة - أو أقصد انعكاس البيئة المصرية على أعمال البلاد الأخرى - لم يقتصر على فسيفساء إيطاليا فقط ، بل ظهر أيضاً في فسيفساء الفصول من زليتن بلييا .

ثانياً : بالنسبة إلى مصر :

نصل الآن إلى مصر ، ذلك البلد الذي كثيراً ما أثير تأثيراً واضحاً في غيره من البلاد ، وظلت مصر هي دائماً ، وأبداً شائعة على مر العصور .

و من مصر نكتفي بقطعتين من الفسيفساء ، ليسا على سبيل الحصر ، وإنما على سبيل المثال ، إذ أن كل مثال منهما يعبر عن البيئة المصرية الأصلية ، و يعكس منظرًا طبيعيًا وافيًا بحيث كان أكثر من كافياً . وقد كانت كل قطعة منهما معبرة جداً ، و كان لمكان العثور عليهما أبلغ الأثر في موضوع العمل نفسه .

فبالنسبة إلى القطعة الأولى " فسيفساء ابي قير " ، نجد أنها كانت من منطقة ابي قير ، تلك البقعة التي كانت تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر ، و قد أثير مكانها هذا في اختيار الفنان للموضوع المصور . فإننا نجد هذه القطع الكبيرة الصغيرة المصورة للمنظر العام الكبير ، نلاحظ أنها تمثل عناصراً مرتبطة ببعضها البعض ، و تعكس كلها في نهاية الأمر منظرًا طبيعيًا نيلياً .

و هذه القطعة تبرز فيها عدة نقاط هامة نستخلصها من دراستها بعناية ، نقدمها كما يلي :-

١- هيمنة اللون الأزرق السائل إلى الأخضر في هذه القطعة بشدة ، و ليس هذا بالمستغرب ، أليس هذا هو لون مياه البحر ، و منطقة ابي قير تقع عند البحر ؟ .

٢- عدم ظهور مباني ، أو أية عمائر في هذه القطع ، على الرغم من كثرتها . وإنما اكتفى الفنان بتصوير المخلوقات الطبيعية كالإنسان ، والحيوان ، والطيور ، والنباتات .

٣- براعة الفنان الواضحة في تنفيذ المنظر المصور ، بخاصة أدق الأشياء ، وأصغرها كالوردة مثلاً ، وأوراقها الخضراء ، و قلب الزهرة " الكاس " .

٤- فهم الفنان الواضح لطبيعة مصر ، ولما يختاره من عناصر كي يصورها ، حيث نجد أنه كان موفقاً في ذلك أثناء التوفيق . بالنسبة إلى الحيوانات ، لم نره بصور مثلاً فيلاً ، أو دُهباً ، وإنما صور الحيوانات التي كانت تعيش فعلاً في مصر فألفت مصر ، و ألفتها مصر . و من هنا جاء تصويره للتمساح ، و فرس النهر ، و غيره معبراً و موفقاً في نفس الوقت . كذلك كان الحال بالنسبة إلى الطيور ، و النباتات ، كانت كلها مستوحاة من الطبيعة المصرية بحق ، فجاءت القطعة صادقة ، و تعكس واقعاً حياً .

بالنسبة إلى القطعة الثانية من مصر ، فهي كما سبقت الإشارة ، عرفت باسم " فسيفساء قمويس " . و نستخلص من هذه القطعة عدة نتائج هامة منها :-

١- الجو الأسري ، و الحياة العائلية ، و هو ما نستشفه من تواجد هذه العائلة مع بعضها البعض تحت الخيمة ، مجتمعين في فرح و انسجام . و يؤكد هذا المنظر على قوة الترابط الأسري الذي كان يميز شعب مصر على مر العصور .

٢- ارتبطت العائلة بنهر النيل ، فعندما أرادوا الاجتماع مع بعضهم البعض ، لم يجدوا أفضل من ضفاف النهر الجميل ليكون رفيقهم في ذلك ، و مكان اجتماعهم .

٣- اهتمام المصريون بالولائم ، و بأطباب الطعام يظهر جلياً في هذا المشهد الذي يؤكد على جهم للطعام و رص

الموائد بكل ما لذ وطاب ، حيث رأينا مائدة مليئة بصنوف الأطباق و ألوان الطعام المختلفة .

٤- مشهد الرقص سواءً من جانب الراقصة ، أم القزم ، يعتبر دليلاً على مكانة فن الرقص لديهم ، حيث أحضروا راقصة لتكمل بها هذه الجلسة الجميلة . ولعل ذلك دليلاً واضحاً على حب المصريين للمرح ، واللهو ، ورغبتهم في التمتع بالحياة .

٥- منظر الخيمة ، نفت الفنان انتباهنا إليها بجمال تصميمها ، وبديع ألوانها . و منظر هذه الخيمة يذكرنا بمنظر آخر مثابه ، سبق ورأيناه في قطعة فسيفسائية من إيطاليا ، هي " فسيفساء باليستينا " .

ففي هذه القطعة الأخيرة ، وأقصد بها " فسيفساء باليستينا " ، والتي كانت بدورها تصور البيئة المصرية الجميلة ، شاهدنا في الجزء السفلي منها ، والذي كان مخصصاً لتصوير الحياة في منطقة الدلتا ، منظرًا جميلاً ، كان عبارة عن تجميع من البوص ، تجلس تحته مجموعة من الوطنيين يرحلون ، ويلهون ، ويستمتعون بالحياة ، و بالموسيقى .

هذا المشهد الأخير كان يتميز بنوع من المرح الراقص ، والجمال الهادئ ، وهو على عكس ما شعرنا به في مشهد الخيمة من فسيفساء تمويس ، والذي كان يشجع حركة ، ونشاطاً . ولعل السبب في ذلك ، كان بسبب الراقصة التي هزت المجموعة ، والمشهد كله برقصها ، ودلالتها .

و إذا كانت التجميعية ، أو العريضة في فسيفساء باليستينا قد تميزت بالرقص ، والجمال الهادئ ، فذلك لا ينفي حق منظر الخيمة في فسيفساء تمويس من كلمات الثناء ، والإطراء .

لقد اهتم الفنان بعمل خطوط مقلمة ، و ألوان مزر كشة عديدة ، و جميلة تلفت الانتباه إليها ، وتشعرنا بالجو العائلي البسيط ، حيث اجتمعت العائلة تحته كلهم ، واستندت

على وسائل من نفس لئون الخيمة ، مما أنتج لنا في النهاية مشهداً بديعاً ، قريباً جداً من الحياة الواقعية .

و نستشف من ذلك أن الاجتماع في العائلات ، و بين مجموعات الأصدقاء كان أمراً شائعاً ، و محبوباً لدى المصريين ، يقبلون عليه كلما سنحت لهم الفرصة ، بل أنهم كانوا كثيراً ما يخلقون الفرص نفسها للترويح عن أنفسهم .

٦- من المشاهد التي ظهرت في " فسيفساء تمويس " ، مشهد الأقباط ، و هم مشغولون بعمليات الصيد . و قد كان هذا المشهد من أحب المشاهد إلى نفوس الفنانين في تصويرها ، فأغرموا بها كثيراً ، و قد سبق وأيناها من قبل في فسيفساء بيرجي ، و غيرها .

و قد كان هؤلاء الأقباط يصيدون أفراس النهر المتشرة في البيئة المصرية عند نهر النيل . كذلك كثيراً ما صوروا ، و هم يصيدون النعام الذي كان يسعى إلى الاختباء منهم بين أعواد البردي . و في قطعة فسيفساء تمويس ، يشد إتباهنا منظر القزم الواعي لما يفعله ، و المنتبه إلى صيده حتى لا يهرب منه .

و إذا قارنا بين فسيفساء ابي قير ، و فسيفساء تمويس ، سوف نلاحظ بسهولة مدى إنشائية خطوط القطعة الثانية ، و التقدم الواضح في طريقة تنفيذ الشخصيات بها ، على العكس من فسيفساء ابي قير التي تميزت بالخطوط المستقيمة ، و الحادة إلى حد ما . و كل ذلك يؤكد أن فسيفساء تمويس كانت من مرحلة زمنية لاحقة على فسيفساء ابي قير .

و نظراً للموضوعات البارزة التي عكسها هذان المثالان ، فقد اكتفيت بهما فقط كقطع تعكس المناظر الطبيعية من مصر ، بكل عناصرها ، و مقوماتها التي جعلت منها موضوعاً محبباً لدى الفنانين .

ثالثاً : بالنسبة إلى ولاية شمال إفريقيا :

تضم هذه الولاية ثلاث مناطق هي إفريقية القنصلية (تونس) ، و ليبيا ، ثم نوميديا (الجزائر) ، و كان لكلٍ منها كيانه المستقل . و جدير بالذكر أنه كان لتوافد المستوطنين الرومان ، سواء الجنود منهم ، أم التجار الإيطاليين ، على ولاية شمال إفريقيا ، أثره في انتشار الضياع ، و مزارع الكروم . و قد أدى ذلك بالتالي إلى انعكاس ذلك في الفن ، فرأينا الزراعة ، و بخاصة أشجار الكروم ، و التي كانت من أهم ما يميز فسيفساء شمال إفريقيا .

(١) ولاية إفريقية القنصلية : من تونس نجد مثلاً جنديراً بالبحث و الدراسة ، هو عبارة عن قطعة " فسيفساء السيد يوليوس " .

هذه القطعة على الرغم من تاريخها الذي يعتبر من فترة متأخرة (حوالي ٣٨٠-٤٠٠ م) ، إلا أنها تحتفظ بعناصرها الأصلية ، و تعكس الفن الروماني من قرطاجة بصدق .

و القطعة عبارة عن سجل رسمي ، و واقعي حافل بكل التفاصيل الدقيقة عن المنازل ، و الضيعات الريفية التي كانت تتواجد في منطقة شمال إفريقيا .

و لهذه القطعة أهمية قصوى ، حيث أنها تعكس العديد من المعلومات الاقتصادية ، و منها :

* إقامة المبنى الرئيسي في وسط الضيعة ، و قد رأينا هنا المبنى يكاد يكون حصناً كبيراً مزود برجين ، و به كل الحجرات و الخدمات التي قد يحتاجون إليها في حياتهم .

* كانت أكواخ العمالة تنتشر حول الضيعة ، و ذلك لتكون قريبة منها ، فلا يحتاج صاحب الضيعة أن يستجلب عمالاً من مسافة بعيدة ، و لكنهم كانوا يسكنون على مقربة من مكان العمل نفسه ، مما يوفر في الوقت ، و الجهد .

* كانت الضيعة بمثابة دويضة صغيرة مستقلة بذاتها ، لها حاكماً هو صاحب الضيعة ، و موظفون هم الفلاحون ، والمستأجرون . أما دواوين العمل ، فهي الأرض الزراعية التي يرعونها ، و يزرعونها . و قد كانت الضيعة تعمل على تحقيق الاكتفاء الذاتي في الطعام ، فلا تحتاج إلى أي شيء آخر من الخارج .

* صورت منتجات الفصول الأربعة حول المبنى ، فظهر موسم جنسي الزيتون في فصل الشتاء ، و كان الصيف مخصصاً لرعي الأغنام ، أما فصل الربيع ، فهو فصل الزهور ، و السورود . و أخيراً فصل الخريف و كان يتميز بالكروم .

و من هنا تعرفنا على زراعات و أنشطة العام كله .

و إذا كانت الكاتبة بلانشيت^{١*} قد رأت أن هذا النوع من الفسيفساء الذي يصور الحياة اليومية ، هو دليل على العصر الانحطاط - حيث أن الرقي في نظرها هو تصوير الأساطير - فأننا في رأيي أن هذا النوع من الأمثلة ، يُعد كسباً كبيراً ، لأنه لولاه ما تعرفنا على الكثير من أوجه الحياة و أنشطتها في هذه المناطق ، و لدى تلك الشعوب .

و هناك نقطة أود الإشارة إليها في هذه القطعة ، و هي أن منظر الأكواخ الخاصة بإقامة العاملين ، و المستأجرين يختلف تماماً عن منظر منازل الفلاحين ، و الشونة التي سبق و رأيناها في قطعة فسيفساء باليسترينا الشهيرة .

و لعل ذلك سببه هو اختلاف الشعوب و الأوطان نفسها ، فما كان شائعاً في مصر يختلف كثيراً عما كان في ولاية إفريقية القنصلية .

Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 83 .

-١*

المثال الثاني من إفريقيا القنصلية ، هو " فسيفساء
طريقة " ، وهي باختصار تعتبر دليلاً آخر على نظرية أن
الضيعة كانت تعتبر بمثابة دويلة مستقلة بذاتها ، و تعمم
على تحقيق الاكتفاء الذاتي في كل شيء .

و فسيفساء طريقة بقطعها المختلطة نجدها تعكس منظر
المنازل الريفية . و إذا قارنا إحدى قطعها " مسكن احد كبار
المزارعين " بقطعة فسيفساء السيد يوليوس ، فسوف نجد أن
وجود المنزل وسط الضيعة يتكرر مرة أخرى ، و حولها
الحديق و الأشجار .

* و نلاحظ أن هذه الدار الأخيرة كانت تنقسم بالجمال
أكثر من دار يوليوس ، و مع ذلك فهي تنفق معها في كون
الثنين مثلاً حصناً حصيناً .

* عند مقارنة أشجار الزيتون هنا مع شكلها في
ضيعة يوليوس ، نجد أنه في ضيعة يوليوس ، ظهرت بينما
الغلامين يقوما بخوض الشجر لجنبي المحصول ، أما في
فسيفساء طريقة ، فظهرت الشجرة وارفة الأغصان ، و محملة
بالثمار الوفيرة مما يشتر بمحصول وفير .

* و يبدو أن كلاً من محصول الكروم ، و الزيتون كانا
مرتبطين ببعضهما البعض حتى أننا نراهما بعد ذلك في
فسيفساء غزالة الصوف ، من مجموعة طريقة أيضاً .

* جدير بالذكر أنه بعد دراسة كل من فسيفساء
يوليوس ، و فسيفساء طريقة نلاحظ أن المنازل في ولاية
إفريقيا القنصلية قد تميزت بالأبراج ، مما يدل على أنها
كانت سمة ميزت العمارة لديهم .

* لم يقتصر اهتمام الفنان في فسيفساء طريقة بتصوير
زراعتي الزيتون ، و الكروم ، بل عني أيضاً بما ارتبط
بهاتين الزراعتين من خدمات مثل مباني الجرن ، و المخزن ،

الغرف التي كانت تستخدم في عمليات عصر الزيتون
 استخراج زيتيه ، أو عمليات عصر الكروم للحصول على نبيذه .
 هكذا كانت الضيعة تمثل مصنعاً و مزرعة في نفس
 وقت ، و كل ذلك يؤكد على أهمية الكروم و الزيتون في
 حياتهم .

من هذه الأمثلة السالفة الذكر ، نلخص ما استخلصناه منها
 كما يلي :-

- ١- أهمية زراعة الزيتون ، و زيتيه .
- ٢- أهمية زراعة الكروم ، و نبيذها .
- ٣- انتشار تربية الدجاج .
- ٤- الاهتمام بتربية الماشية ، و الأغنام .

نصل الآن إلى نوع آخر من تصوير الطبيعة من خلال
 سيفساء إفريقية الفنصالية ، و هي التي تصور عمليات الصيد
 لمختلفة . فمن دُجة ، هناك أربعة قطع تصور كل منها
 نوعاً من أنواع الصيد البحري ، و يدل ذلك على أهمية هذه
 الحرفة بالنسبة لهم ، و أنه كان لها شأن كبيراً في حياتهم .

و جدير بالذكر ، أنه إذا حاولنا عقد مقارنة بين
 قطعة فسيفساء دُجة " صائد الخربة " ، و قطعة " فسيفساء
 السمك " من المنزل رقم (٨) بإيطاليا ، من حيث شكل
 الإخطبوط في كل منهما ، فإننا نجد أنه في فسيفساء
 دُجة ، كان الإخطبوط فريسة وقعت في براثن حربة
 الصياد الماهر ، و بالتالي ظهر الإخطبوط لا حول له و لا
 قوة و قد امتدت أرجله حوله في سكون ، و دُعة .
 أما بالنسبة إلى القطعة الأخرى " فسيفساء السمك " ،
 فقد ظهر فيها الإخطبوط كالبطل المغوار ، و كان هو
 الصياد الذي نجح في إيقاع الجرادة ، الفريسة المسكينة ،

بين برائته ، و. نتفت أرجله بإحكام حول ضحيته ، بما لا يدع لها مجالاً للفرار ، أو الهرب .

و على الرغم من أن قطعة دُجة ترجع إلى مرحلة لاحقة عن فسيفساء السمك ، إلا أن قطعة إيطاليا نفذت بدقة ، تشعرونا بمدى تقدم الفنان الروماني في تنفيذ شكل الإخطبوط ، و خبرته بأدق تفاصيله . و مع ذلك فلا نستطيع أن نظلم فنان دُجة ، أو نتهمه بالجهل ، أو التقصير ، و لكن قد يكون السبب في ذلك أن الإخطبوط عند فنان دُجة كان فريسة ، و ليس صياداً ، فلم يوليهِ العناية الكافية .

نقطة أخرى لفتت انتباهنا في قطع فسيفساء دُجة المختلفة ؛ و هي طريقة تصوير الفنان لمنظر مياه البحر . لقد ظهرت المياه في شكل خطوط زجراجية بدائية تأخذ هذا الشكل : ~~~~~ . و على الرغم من أن هذه القطع لا ترجع إلى فترات أولية ، و لكن نجد الفنان يصورها هكذا . فإذا قارنا منظرها هذا مع منظر المياه في كلٍ من فسيفساء باليستينا ، أو قطعة " رعي الماعز " من فيلا هــريان بيتيفولي ، فسوف تكون الغلبة في صالح قطعتي إيطاليا ضد هذه القطع الأربع من دُجة ، و التي تتميز بغرابة الشكل .

الافتقار إلى الواقعية ، هي نقطة أخرى تسترعي انتباهنا في هذه القطع . فمثلاً نجد الصياد بالسنازة يجلس على صخرة ليصيد السمك ، و حوله السمك ، و المياه في شكل بعيد عن الواقعية .

و مع ذلك فتظل لهذه القطع أهميتها في تعريفنا بأنواع الصيد البحري المختلفة آن ذاك .

و استكمالاً للنماذج الفسيفسائية التي تعكس البيئة البحرية أيضاً ، نجد نموذجاً آخر مختلف بعض الشيء ، هو فسيفساء التبروز ، أو ألتيبوروس (المدينة) .

هذه القطعة الأخيرة تتوقف عندها قليلاً لعقد مقارنة بينها ،
و بين فسيفساء باليستينا في منظر السفن المصورة في الاثنين .
لقد قدمت لنا فسيفساء التبروز عدداً كبيراً من السفن ،
لم نره من قبل في قطعة اللهم إلا حوالي سبع ، أو
ثماني سفينة ظهرت في فسيفساء باليستينا .
و الملاحظ أن القطعتين كانتا تصوران سفناً حربية ، و أخرى
تجارية ، و كذلك قوارب الصيد . ففي فسيفساء باليستينا
شاهدنا سفينة حربية كانت تقل الجنود ، و أخرى كان بها
مقصورة ، مما يدل على أنها كانت مخصصة للتنزه في
نهر النيل لفترات طويلة . هذا بالإضافة إلى القوارب
الصغيرة التي كانت تختص بالصيد النهري .
أما بالنسبة إلى فسيفساء التبروز ، فقد قدمت أنواعاً شتى
سواء كانت سفناً نهريّة ، أم بحريّة ، في حين أن قطعة
باليستينا كانت تقتصر على السفن النهريّة فقط .

قطعة أخرى جديرة بالاهتمام أيضاً ، هي فسيفساء أوذنة .
تتفق هذه القطعة في عدة نقاط مع فسيفساء السيد
يوليس ، و بيانهما كما يلي :-

- ١- تنقسم كل قطعة منهما إلى صفوف أفقية
زاخرة بالمنظر المختلفة . و لم يراع الفنان فيهما تحقيق
المنظور ، وإظهار ما بالخلفية أصغر مما هو متواجد في
مقدمة العمل . فظهرت كل العناصر المصورة بحجم واحد .
- ٢- تصوير أصحاب الضياع و هم مشغولون بعمليات
الصيد و الفروسية و ركوب الخيل ، و كأنهم يقضون حياتهم
في اللهو ، و الصيد ، و ركوب الخيل .
- ٣- تصور كل قطعة منهما جوارباً مختلفة من
جوانب حياة الضياع بأنشطتها المتنوعة ، و المتعددة .

كانت هذه دراسة لغالبية قطع الفسيفساء المختارة من إفريقية القنصلية (تونس) والتي نستشف منها حقيقة واضحة ، وهي أن هذه المنطقة ، وهذا البلد كانت له شخصية بارزة و مستقلة بذاته تتضح في كل جزء من أمثاله السالفة التقديم . و باختصار فقد كانت كل قطعة تنحصر بين المناظر الريفية ، و المشاهد البحرية .

(٢) ولاية ليبيا : اقتصرت الأمثلة التي قدمتها من ليبيا على منطقة تريوليتانيا ، الواقعة في شمال غرب ليبيا . و جدير بالذكر أن ليبيا تشابهت كثيراً في تاريخها السياسي و ظروفها الاقتصادية مع ولاية إفريقية القنصلية ، و قد ظهر هذا التشابه - إلى حد ما - في الفن أيضاً .

القطعة الأولى هي " فسيفساء الفصول " . و هذه القطعة في نظري أهمية عظمى حيث أنها تعتبر خير دليل على انعكاس الطبيعة الليبية المصرية في فسيفساء شمال إفريقيا أيضاً ، و ليس في إيطاليا فقط ، بالإضافة إلى مصر بطبيعة الحال .

و من دراسة هذه القطعة ، نستشف منها ما يلي :-

١ - انعكاس البيئة المصرية ، و هذا الانعكاس هنا يدل على أن تصوير البيئة المصرية في الفنون المختلفة ، لم يعد مجرد عشقاً لها ، و لعناصرها الجميلة ، بل امتد الأمر ليصبح تصويرها موضحة منتشرة يتسابق الفنانون عليها ليثبتوا بها براعتهم ، و ليؤكدوا على أنهم يواكبون العصر . و من ناحية أخرى ، فيؤكد هذا الاتجاه أيضاً على رغبة أثرياء ليبيا ، في تقليد أثرياء إيطاليا و بالتالي تزيين حوائطهم ، و أرضياتهم بنفس المناظر التي لاقت رواجاً ، و انتشاراً لدى علية القوم بإيطاليا (كأصحاب منزل فاون مثلاً) .

و من العناصر التي استخدموها للتدليل على البيئة المصرية :

* ظهور نبات ورد النيل .

* ظهور الأقزام وسط النيل ، أو بين أحراش المستنقعات .

* ظهور الأوز الذي كثيراً ما صور في الفن المصري في نهر النيل.

٢- ظهور البيئة البحرية ، وقد ظهرت بألوان غاية في الروعة . فإذا قارناها بفسيفساء السمك من منزل (٨)

بيومبيي ، فسوف تكون الغلبة لفسيفساء زيتون هذه .

وقد تجلّت براعة الفنان هنا في عدة نقاط هي :-

* الدقة والبراعة في انتقاء الألوان ، هذا بالإضافة إلى طريقتي نفسها ، بخاصة لتشكيل جسم الأسماك .

* طريقة تنفيذ الفنان للأسماك ظهرت بشكل متقدم كثيراً عن فنان إيطاليا الذي صور فسيفساء السمك من منزل رقم (٨) بيومبيي .

* ظهرت في هذه القطعة أنواعاً مختلفة من الأسماك تختلف عن تلك التي شاهدناها في فسيفساء السمك من منزل فاون ، أو منزل (٨) . ولعل السبب في ذلك هو أن كسل شعب ميوليه الخاصة وذوقه الذي يجعله يميل إلى أنواع معينة من الأسماك دون غيرها .

٣- البيئة الريفية ظهرت هنا بشكل مختلف ، حيث نجد الفنان وقد صور فقط حيوانات وطيور المزرعة ، وكذلك بعض الفاكهة التي تنشرت في المنظر دلالة على المحاصيل التي كانت تزرع ، ولم يتبع الفنان الطريقة المعتادة ، ألا وهي ظهور أعمال الزراعة نفسها من جمع وحصاد وفلاحة ، ...

وبصفة عامة ، حاول فنان هذه القطعة أن يثبت جدارته بشتى الطرق؛ ومن هنا لجأ إلى حشد الفسيفساء بمختلف المناظر الطبيعية المختلفة سواءً البحرية ، أم الزراعية ، أم تلك المستوحاة من البيئة النيلية المصرية حتى تخرج القطعة نموذجية .

أختبرت بعد ذلك من نفس دار بولك أهيراً بزلتين بليبييا ، ثلاثة أمثلة أخرى يختلف كل مثال فيها عن الآخر ، وإن كانوا يتفقون جميعاً في أنهم يعكسون مناظراً طبيعية تتعلق بحياة الضياع الكبيرة .

القطعة الأولى منهم هي " فسيفساء دراس الغلال " وتختص بتصوير عملية زراعية لم نراها من قبل في الأمثلة الفسيفسائية السالفة التقديم ؛ إنها عملية درس الغلال . فقد سبق ورأينا سنابلاً من القمح في بعض النماذج ، وكانت ترمز لشيء ما ، ولكن هنا لأول مرة نتعرف فعلاً على طريقة الفلاحين آن ذاك لدرس الغلال .

ونظراً لأن ما نراه هو عملية الدريس ، وليس زراعة القمح ، فإننا نستشف من ذلك أن الفصل المصور هنا هو فصل الصيف ، فالمعروف أن منطقة شمال إفريقيا كانت تزرع القمح شتاءً ، وتحصده صيفاً .

و تعتبر هذه العملية هي الجوهر الاقتصادي المصور هنا ؛ فهي توضح لنا الطريقة الخاصة بدرس الغلال ، والتي كانت متبعة في تلك الحقبة الزمنية من منطقة شمال إفريقيا . و جدير بالذكر أيضاً أن تلك السيدة التي ظهرت في هذه القطعة كانت هي أيضاً تعد موضوعاً شيقاً ، وبجلاً واسعاً للبحث و الدراسة .

القطعة الثانية هي " فسيفساء معمل الألبان " . وتعكس هذه القطعة منظراً طبيعياً صادقاً امتد بنفس الطريقة عبر العصور المختلفة حتى في عصرنا الحديث ؛ إنه منظر راعي الماعز ، وهو جالس لحلبها . و لهذه القطعة أهمية عظيمة ، إذ أنها تعكس أيضاً معملاً لصناعة الألبان ، فمن ناحية توضح أهمية اللبن

نفسه بالنسبة إلى سكان هذا البلد ، و من ناحية أخرى
توضح مدى تقدمهم في صناعة الألبان .

و تشعروا القطعة بمدى حرص الفنان على تصوير الحياة
التي كانت تحيط به بصدق ، و واقعية غير مبالغ فيها .
لقد صور الفنان جانباً من الحياة الريفية لم نره في
قطع فسيفساء إيطاليا مثلاً ، و من هنا جاءت أهمية
هذا العمل ، و الذي وضح لنا أيضاً خطوات هذه الصناعة
منذ البداية مع رعي الماعز نفسها ، ثم حلبها ،
ثم حفظ اللبن ، و غير ذلك ، ...

و إذا كانت الأعمال المصورة للفيئات ، و المنازل لها أهميتها
في كونها تعبرنا على الطرز المعمارية الخاصة بالفترات
المختلفة ، فهذا المثال لا يقل عنهم سواءً في أهمية
الموضوع المختار ، أم الجودة التي نلذ بها .

القطعة الثالثة هي " فسيفساء العمل الزراعي " ، فلأول
مرة من خلال النماذج الفسيفسائية المختلفة ، نرى نسوة
يعملن بالزراعة بأيديهن ، و لم يقتصر الأمر على مجرد
الظهور في القطعة ، كلا بل نراهن و هن يشاركن فعلاً
بالعمل الشاق في تسوية الأرض و تجهيدها . و من هنا
جاءت هذه القطعة لتؤكد الدور المهم ، و البارز الذي تلعبه
المرأة نصف المجتمع عبر العصور ، إذ أنها منذ القدم و هي
لا تتوان عن مد يد العون ، و الشغل يحد .

و جدير بالذكر أن المرأة التي ظهرت في هذه القطعة ،
و كانت تشرف على سير العمل تختلف عن تلك السيدة
الأنيقة المدللة التي رأيناها في فسيفساء دراس الغلال ، و بهرتنا
بسطوتها ، و أناقتها ، و جمال جلستها التي تجمع بين الجبروت
و الدلال في نفس الوقت .

و أخيراً ، نلزم القول أن قطع ليبيا هذه كانت تعتبر بحق سجلاً مدوناً بالصور ، عن كثافة الأعمال الزراعية ، بكل جوانبها المختلفة ، و كأننا أمام ... ثم ... تربط ... زراعية الواقع دون زيف ، أو مبالغة حتى يظل بعد ذلك للأجيال اللاحقة تدرسه ، و تستوعب منه الدروس الخاصة بالأعمال ، و الأشغال في الضياع الكبيرة من ليبيا .

(٣) ولاية نوميديا : اخترت من هذه الولاية مثالين فقط مختلفين عن بعضهما البعض ؛ الأولي تختص بتصوير الأعمال الزراعية ، و الثانية تصور البيئة البحرية بكل عناصرها البديعة . و نظراً لاختلاف الموضوع ، فقد اكتفيت بهما فقط من نوميديا .

القطعة الأولى هي " فسفساء شرشال " و تعتبر هذه القطعة بمثابة لوحة تعليمية ، أو إرشادية عن الزراعة . لقد عكست القطعة صوراً من الأنشطة الزراعية مثل عملية حرث الأرض ، ثم بذر البذور . و كذلك عملية رعاية أشجار الكروم ، ثم قطف العنب .

و في رأيي أن هذه القطعة بالذات تختلف عن غيرها من القطع الفسفسائية الأخرى و التي كانت تصور أيضاً أعمالاً زراعية . و السبب في اعتقادي هذا أننا نشعر هنا و كأننا أمام لوحة تعليمية أكثر منها عملاً فنياً يستحق المشاهدة و الثناء . إننا أمامها لنستطيع أن نتخيل المعلم واقفاً في الفصل يشرح على هذه اللوحة مراحل النشاط الزراعي المتنوعة من حرث الأرض ، ثم بذر البذور ، ليتقل المعلم بعد ذلك إلى طرق رعاية أشجار الكروم ، و بعد ذلك قطف الثمار عندما يكتمل نضجها ، و كل ذلك و المعلم مستعيناً بمصاه لتساعده في عملية الشرح .

نقصه آخرى نود الإتمرة بينهما . و هي أن عملية حرت الأرض هذه كانت تسبق بطبيعة الحال قطعة " فسيفساء درس الغلال ، " من زليتن . و كأن الفنانين قد أخذوا على عاتقهم مهمة تصوير مختلف الأنشطة الزراعية لتكون دليلاً على اعتماد بلادهم على هذا النشاط الاقتصادي في المقام الأول . و من ناحية أخرى ليؤكدوا على مدى تقدمهم في هذا المجال . و كانت هذه القطعة الأخيرة من شرشال توضح أيضاً مدى فهم الفنانين أنفسهم لما يصوروه ففي أحد أجزاء القطعة ، رأينا الزراعة المزدوجة . بمعنى زراعة الأرض الواحدة بنوعين مختلفين من المحاصيل ، هذا بالإضافة إلى طريقة الفسيفسائي في توزيع أشجار الكروم على مسافات مناسبة . و هكذا كانت هذه القطعة جديدة بكل تقدير و عناية و لاستحقت أن تدرس إلى طالبي علم الزراعة .

القطعة الثانية التي اخترتها من نوميديا (الجزائر) هي قطعة " فسيفساء نبتون و أمفيتريتي " .

و يهمني في هذه القطعة قبل كل شيء أن أشير إلى أنه ، إذا كان الرومان قد أغرموا بالأساطير الإغريقية منذ البداية و كثيراً ما صوروها في أعمالهم الفنية المختلفة ، و اعتبروها دليل تقدمهم ، فإن هذا الفنان من نوميديا كان لا يقل ذوقاً و براعة عن الفنانين الرومان الكبار .

فها هو الفنان هنا من نوميديا يقدم لنا أسطورة نبتون و أمفيتريتي في مركب انتصاهم و كأنهم في مركب عرس رائع . و قد أخرج الفنان المتشبه بطريقة تمزج بين الجمال و الدقة .

و مما هو لافت للنظر أيضاً منظر القارين الصنفين في هذه الفسيفساء . فإذا حاولنا مقارنتهما بمنظر السفن الكبيرة التي ظهرت في " فسيفساء السفن " من أوستيا نجد أن الفنان هنا يصور قوارباً صغيرة نصيد دت شرار ، و لا تشبه

أبداً منظر سفن أوسنيا الكبيرة التي أعادت لتخسر عباب البحار . وفي رأيي أن هذه القوارب الصغيرة التي ظهرت هنا لا تتناسب مع حجم ومكانة الإله نبتون إله البحار العظيم . ولكن من ناحية أخرى قد يكون الفنان قد صورهما هكذا حتى لا يكون كبير حجمهما سبباً في أن يطغيا على الإله نفسه ويشدا الانتباه عن موكبه . .

وأخيراً كانت هذه القطعة تتميز بالحياة والجمال اللذان يظهران في كل عنصر من عناصرها المختلفة .

وفي نهاية القول ، فإن الدارس لصور الفسيفساء العديدة التي تزين دور الطبقة العليا في منطقة شمال إفريقيا ككل ، سواء في المدن ، أم في القرى ، فوجد أنه في القرن الأول ، والقرون التالية تلق أصحاب هذه المنازل إلى أن يصوروا دقائق حياتهم على أرضية غرف الطعام وحجرات الاستقبال .

وتختلف هذه الصور والأعمال عن تلك التي نجدها في ولايات أوروبا مثلاً . فليس في إفريقية صوراً من الفسيفساء صنعت على أرضيات الحجرات ، أو الحمامات تمثل صاحب الدار الذي يعمل كساجر أو صاحب مصنع ، بل كلها ترينا مناظر من حياة الريف : مثل درس الغلال في أويا *Tripoli* ، وجمع الزيتون وحرث الأرض في أودنة *Oudna* ، و تربية الأغنام والدواجن ، وزرع الكروم في شرشال ، وحقول الغلال ، والدجاج ، والغنم والكروم ، والزيتون في قرطاجة .

و مالك الأرض نفسه لم يكن يصور منهمكاً في إدارة شيعته ، وإنما كنا نراه مشغولاً بصيد الأرانب والغزلان في غاباته ومراعيه . أما الأرض فيفلحها إما المستأجرون وإما عبيد من الزنوج ، وأحياناً الفلاحون من ريفي الحال . *

* ١- رستوفتزن ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص ٣٩٩-٤٠٠

رابعاً : بالنسبة إلى ولايات أوروبا الغربية :

نصل الآن إلى آخر جزء ، وهو الذي نعرض فيه نماذجاً من منطقة غرب أوروبا .

القطعة الأولى هي " فسيفساء فيينا " وهي تعتبر عملاً هاماً نظراً لكم المعلومات الذي تقدمه ، وذلك على الرغم من صغر المربعات الخاصة بها ، و سوء حالة بعض أجزائها ، مما صعب من عملية دراستها بصورة مستفيضة ، و وافية أكثر .
إن هذه القطعة تعرض أنواعاً من النشاط الزراعي الذي كان سائداً هناك ، و من هنا تبرز أهميتها ، كذلك تعرفنا على الكثير من مشاهد الصناعة القائمة على أكثاف النشاط الزراعي .
و بصفة عامة ، نستخلص من هذه الفسيفساء النتائج التالية :-
* عرف سكان المنطقة عمليات قطع الأشجار ، للاستفادة منها في صنع السلال و جلدتها . و هذا معناه أنهم حاولوا استغلال ما حولهم من عناصر الطبيعة المختلفة كي يصبح في خدمتهم .
* عرفت بلاد الغال زراعة الفول منذ هذه الفترة المبكرة ، كذلك الفاصوليا ، أو اللوبيا . و قد ظهرت هنا لأول مرة ، حيث لم نرها من قبل في غيرها من المناطق الأخرى السالفة العرض .
* حمل السباخ إلى أشجار الكروم ، يعد أبرز دليل على استخدامه في تسميد الأرض ، و ذلك يوضح معرفتهم بأهميته في عملية زيادة خصوبتها ، فبعد الأشجار بالعناصر الغذائية اللازمة لها ، و ذلك عن طريق وضعه في الأرض و تقليبه في التربة تحت الأشجار .

* و من النتائج التي نستخلصها أيضاً ، عناية الفنان بتصوير العديد من مناظر الحياة اليومية ، بالإضافة إلى ظهور الأساطير و بعض الألهة .

و جدير بالذكر أن هذه القطعة من فيينا تشبه كثيراً قطعة " فسيفساء شرشال " نظراً للمناظر التعليمية الزراعية .

القطعة الثانية هي " فسيفساء أورفيوس " من منطقتين ،
الأولى من فود بسويسرا ، و الثانية من جزيرة صقلية .
و القطعتان بصفة عامة ، نلاحظ عليهما الآتي -
* هيمنة الأساطير بصورة واضحة متمثلة في تصوير
أسطورة أورفيوس نفسه بعناصرها المختلفة .
* كان المنظر الطبيعي هنا المحيط بالمبطل أورفيوس
يبدو عليه الجمود ، حيث رصت الحيوانات حوله بطريقة
ساكنة لا حركة فيها . و لعمل الفنان قد قصد من ذلك أن
يوضح أنها بفعل سحر الغناء تجمّدت في أماكنها لتصبحت
باهتمام .
* مثال صقلية يتميز بالتأثيرات الشرقية المتمثلة في
الخوذة الفريجية التي يرتديها البطل على رأسه .

و إذا قارننا هذا المثال مع قطعة " فسيفساء القنطور " ،
من تيفولي ، هالنا الفرق الشاسع بينهما ، ليس فقط من
حيث التكوين و الجودة ، و إنما أيضاً من حيث اختيار
الموضوع ، الذي نجح فنان تيفولي في أن يسبغ عليه من
روحه ، و فنه حتى خرج بهذه الصورة الرائعة .

و هكذا نستشف من فسيفساء منطقة غرب أوروبا (الأمثلة
التي عرضتها) هيمنة الأساطير بشكل واضح ، و إن كان ذلك لا
يمنع من ظهور الطبيعة و الحياة الزراعية ، و مشاهد الحياة
اليومية أيضاً في فسيفساء فينا .

و أخيراً بعد هذه المقارنات لبعض الأمثلة الفسيفسائية ،
و التي شجرت بمدى أهميتها من خلال الموضوع المصور ، أو
بسبب مكان العثور عليها ، أو طريقة تنفيذ الفنان لها ،
تبرز لنا أهمية موضوع البحث و الدراسة .

خاتمة

نختتم الموضوع بعبارة قليلة تعكس لنا كيف أن الطبيعة ، تلك الكلمة البسيطة تفرد لها الأوراق ، و الصفحات لتصفها في بعض صورها و حالاتها ، فلا تكفي الثبات منها .

إن الطبيعة هي كل شيء حولنا منذ القدم وحتى الآن . و قد عرف الفنان منذ هذه العصور القديمة قيمتها ، و من هنا أغرم بها ، و أبدع في تصويرها ، كل حسب البيئة التي يعيش فيها ، و كل حسب هواه .

فلذا لخصنا الآن ما توصلنا إليه بعد هذه الدراسة للأمثلة الفلسفية المختارة ، يجدر القول :-

١- فسيفساء إيطاليا :

بالنسبة إلى فسيفساء إيطاليا ، فقد قدمت منها عدداً لا بأس به ؛ استطعت عن طريق دراسته ، وتحليله أن أرى أن الفسيفساء المصورة للطبيعة به كانت تنحصر في تصوير البيئة المصرية ، بغموضها ، و سحر حيواناتها الغريبة ، ثم البيئة البحرية ، بعالم كبير و ضخم هو عالم الأسماك و البحار . و أخيراً البيئة الجبلية ، و التي تعتبر مجالاً ملائماً للرعاة ، و لرعي الأغنام و ذلك مع وجود بعض الأساطير التي تضيفي جواً خيالياً ساحراً .

٢- فسيفساء مصر :

تتلخص النموذج الفلسفية بمصر في كلمة واحدة هي " النيل " ذلك النهر العظيم الجرار ، الذي صورته الفنانون ، بمياهه ، و ضفافه ، و مخلوقاته ، و حياته .

هذا النهر الذي يثور ، فيكون الفيضان ذلك الحدث الجليل ،
آتياً بالخير ، والنماء ، وأحياناً أخرى يهدأ ، فتتملى صفحته
بقوارب النزهة والصيد والمرح .
وعلى ضفافه ، انتشرت الحياة ، ونشأت الحضارة العظيمة .

٣- فسيفساء شمال إفريقيا :

انحصرت أمثلتها في تصوير الضياع الكبيرة ، بأنشطتها
الزراعية المتنوعة ، وجوانب حياتها المختلفة . هذا بالإضافة
إلى ظهور البيئة البحرية أيضاً ، وما يرتبط بها من مناظر
الصيد ، والسفن . وقد رأينا كل ذلك تقريباً في الأماكن
الثلاثة ، وأقصد بها إفريقيا القنصلية ، وليبيا ، ثم نوميديا .
وكانت أمثلة إفريقيا القنصلية من أجمل الأمثلة وأكثرها
عددًا ، وتنوعاً في الموضوع . ومع ذلك فقد جاءت
نماذج ليبيا ، ونوميديا معبرة وبتديعة .

٤- فسيفساء منطقة غرب أوروبا :

نستطيع القول بأنها على الرغم من قلة أمثلتها ،
فقد جمعت بين تصوير الحياة الريفية بمختلف أنشطتها
من حرث ، وبنذر ، وزراعة ، وحصاد ، وبين هيمنة
الأساطير المتمثلة في الآلهة الحامية للزراعة .

وقد لزم أن أنوه إلى أن هذه النتائج التي توصلت
إليها كانت بناءً على دراساتي وتحليلي للأمثلة المختارة في
هذا البحث ، وليس هذا معناه حصراً لجميع القطع من
مختلف الأماكن ، والله أعلم .

و أخيراً بعد هذا الكم المختلف من أمثلة المناظر الطبيعية ، لعلنا نستطيع الآن أن نردد إحدى أشعار ثيوكريت في قصيدة من قصائده^{١*} عندما قال :

" هلمي ربات الشعر ، هلم توقفن
عن انشاد الأغنية الرعوية " ^{٢*}.

و أدعو الله أن أكون قد وفق في تقديم هذه الدراسة على المستوى اللائق ، و أن أقدم عملاً يشعرونا بنعمته علينا في خلق روائع الطبيعة من حولنا .

Theocritus , Eidyllion , : Thyrsis , II, 29-56 .

-١*

راجع أيضاً : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٥٣ .

٢* - يقول ثيوكريت :

ληγετε βουκολικας , Μυσαι , ητε ληγετ' αοιδας

ملحق القوائم :-

- ١- قائمة باختصارات بعض المراجع .
- ٢- قائمة المصادر و المراجع .
- ٣- قائمة بأهم الأحداث في تاريخ إيطاليا .
- ٤- قائمة بالملوك البطالة في مصر .
- ٥- قائمة بالأباطرة الرومان .
- ٦- قائمة الصور و اللوحات .
- ٧- كشف .

(١) قائمة باختصارات بعض المراجع

* جورج بوزنز و آخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) .

= جورج بوزنز و آخرون ، ص ...

* **Henig**, Martin . " A Handbook of Roman Art " , (Phaidon , 1983) .
= Henig , Martin , Roman Art . , p....

* **Merriam-Webster's Incorporated** , " Merriam-Webster's Geographical Dictionary " ,
(U.S.A. , 1997) .
= Merriam-Webster's Geographical Dictionary , p....

* **Richter** , Gisela , " A Handbook of Greek Art " , (Phaidon , 1987) .
= Richter , Gisela , Greek Art , p....

* **The Macmillan Family Encyclopedia** , (Cambridge , 1987) .
= The Macmillan Fam. Encycl. , p...

* **The Oxford Classical Dictionary** , (Oxford , 1996) .
= The Oxford Classical Dictionary , p....

* **Wheeler** , Mortimer , " Roman Art & Architecture " , (London , 1964 , rep. 1991) .
= Wheeler , Mortimer , Rom.Art & Arch. , p....

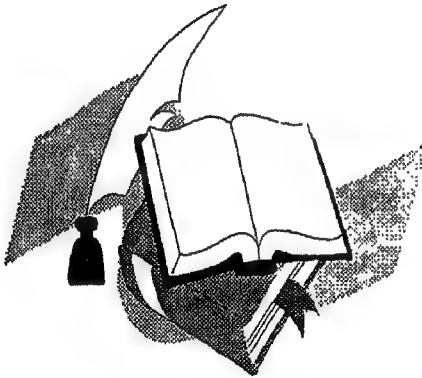
(٢) قائمة المصادر و المراجع :

(١) قائمة المصادر الأدبية

(٢) قائمة الموسوعات و القواميس الأجنبية .

(٣) قائمة المراجع الأجنبية.

(٤) قائمة المراجع العربية.



(١) قائمة المصادر الأدبية:

- 1 - Caesar , “ De bellum Alexandrinum ” , (Loeb Classical Library , 1964) III.
- 2 - Diodorus , “ Bibliothek ” , ...
- 3 - Euripide , “ Alceste ” .
- 4 - Homere , “ L'Odyssee ” , traduit par Victor Berard , (Librairie Armand Colin , 1972)
- 5 - Pausanias , “ Description of Greece ” , translated by Jones .W.S. , (Loeb Classical Library , London , 1931) .
- 6 - Pliny , “ Natural History ” , (Loeb Classical Library , London , 1940) .
- 7 - Strabo , “ Geographica ” , (Loeb Classical Library , London , 1949) .
- 8 - Theocritus , “ Eidyllion , Thyrsis II” , ...
- 9 - Vitruvius , “ De Architectura ” , (Loeb Classical Library , London , 1933) .
- 10 - Vergil , “ Georgica ” , ...

(٢) قائمة الموسوعات و القواميس الأجنبية:

- 1 - Bray , Warwick . , & Trump , David ., “ The Penguin Dictionary of Archaeology”, (Great Britain , 1984).
- 2 - Eastwick , R.W. Egerton , “ The Oracle Encyclopedia ”, (London , 1895) .
- 3 - Guy et Rachet M.F. “ Dictionnaire de la civilisation egyptienne ”, (Paris , 1968)
- 4 - Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., “ The Penguin dictionary of Architecture ”, (Great Britain , 1980).
- 5 - Larousse pour Tous , (Librairie Larousse , Paris , 1957)
- 6 - Liddell and Scott's , “ Greek - English Lexicon ”, (Oxford , 1986) .
- 7 - Merriam-Webster's, Incorporated , “ Merriam-Webster's Geographical Dictionary” (U.S.A. , 1997)
- 8 - Petit Larousse Illustre ' , (Librairie Larousse , Paris 1984) .
- 9 - Schmidt ,Joel., “ Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine ”, (Paris , 1965).
- 10 - Smith , William. , “ Dictionary of Greek and Roman Antiquities ”, (London, 1848).
- 11 - The Macmillan Family Encyclopedia , (Cambridge , 1987) .
- 12 - The Oxford Classical Dictionary , (Oxford 1964) .
- 13 - The Oxford Classical Dictionary , (Oxford 1996) .
- 14 - Wilson , Alastair , “ Latin Dictionary ”, (Great Britain , 1965) .

(٣) قائمة المراجع الأجنبية:

- 1- Allsopp , Bruce . , “ Architecture in Britain and Europe ” , (Italy , 1985) .
- 2- Armour , Robert A. , “ Gods and Myths of Ancient Egypt ” , (Cairo , 1989) .
- 3- Aurigemma , Salvatore . , “ I Mosaici di Zliten ” , (Roma , 1914) .
- 4- Aymard , Jacques . , “ Essai sur les chasses romaines ” , (Paris , 1951) .
- 5- Ball , John . , “ Egypt in the Classical Geographers ” , (Cairo , 1942) .
- 6- Baratte , Francois . , “ Catalogue des mosaïques romaines et paleochretiennes du Musee du Louvre ” , (Paris , 1978) .
- 7- Bertelli , Carlo , “ Les Mosaïques ” , (Bordas , 1993) .
- 8- Bevan , Edwyn , “ A history of Egypt under the Ptolemaic Dynasty ” , (London , 1914) .
- 9- Blanchet , Adrien . , “ La mosaïque ” , (Paris , 1928) .
- 10- Boardmann , John , and others , “ The Oxford history of the classical world : The Roman World ” , (New York , 1988) .
- 11- Bowman , Alan , “ Egypt after the Pharaohs ” , (London , 1986) .
- 12- Breccia , Ev. , “ Alexandrea ad Aegyptum ” , (Bergamo , 1922) .
- 13- Brown , Blanche R. , “ Ptolemaic paintings and mosaics and the Alexandrian style ” , (Cambridge , 1957) .
- 14- Cagnat , Rene’ , “ Une Mosaïque de Carthage ” , (Paris , 1898) .
- 15- Calkins , Robert G. , “ Monuments of Medieval Art ” , (Phaidon , 1979) .
- 16- Cary , M. , “ A History of Rome ” , (London , 1962) .
- 17- Chalaby , Abbas . , “ Egypt ” , (Bonechi , Italy , 1989) .
- 18- Daszewski , W.A. , “ Corpus of Mosaics from Egypt I , Hellenistic and Early Roman Period ” , (Mainz , 1985) .

- 19- Daszewski, Wiktor A., "La mosaïque de Thèse": Nea Paphos II. ", (Pologne Varsovie, 1977).
- 20- Dawson, C.M., "Romano-Companian Mythological Landscape painting" (Yale Classical studies, 1943).
- 21- Donaldson, W.L., "A First Greek Course", (Cambridge, 1964).
- 22- Edmonds, J.M., "The greek Bucolic Poets", (London, ...).
- 23- Edwards-Rees, Desirée ., "The house of history", (London, 1936).
- 24- Fedden, Robin, "Egypt, land of the valley", (England, 1986).
- 25- Forster, E.M., "Alexandria: A history and a guide", (London, 1982).
- 26- Forster, E.M., "Pharos and Pharillon", (London, 1983).
- 27- Gardner, Alan., "Egyptian Grammar", (Oxford, 1982), 3rd. edit.
- 28- Gerspach, "La Mosaïque", (Paris, ...).
- 29- Gow, A.S.F., "Theokritos", (Cambridge, 1950).
- 30- Grant, Michael, "History of Rome", (London 1978).
- 31- Hamilton, Edith., "The Greek way & The Roman way", (New York, 1986).
- 32- Hammond, N.G.L., "Alexander the Great", (U.S.A., 1997).
- 33- Helbig, Wolfgang ., "Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei", (Leipzig, 1873).
- 34- Henig, Martin ., "A handbook of Roman Art", (Phaidon, 1983).
- 35- J.Keil, A.von Premerstein, "Bericht über eine dritte Reise in Lydien", (Wien, 1914).
- 36- Kamil, Jill., "Coptic Egypt", (Cairo 1988).
- 37- Khatchadourian, M., "Ancient Alexandria", (Alexandria, 1985).
- 38- Ling, Roger, "Roman Painting", (Cambridge University Press, 1991).

- 39- Müller M., Helmut , “ Schlaglichter der Deutschen Geschichte ” ,
(Mannheim, 1986)
- 40- Magne, Lucien ., “ L'art applique' aux metiers : decor de la pierre ” ,
(Paris , 1923)
- 41- Maiuri, Amedeo ., “ La peinture romaine ” , (Geneve , 1953) .
- 42- Mau , August ., “ Pompeii . its life and art ” , (London , 1899) .
- 43- Meinardus , Otta F.A. , “ Monks & Monasteries of the Egyptian Deserts ” ,
(Cairo , 1989) .
- 44- Milne , J. Grafton ., “ A history of Egypt under Roman rule ” , (London , 1924)
- 45- Nuttgens, Patrick , “ The story of Architecture ” , (Phaidon , 1983) .
- 46- Perowne, Stewart ., “ Roman Mythology ” , (Italy , 1986) .
- 47- Pollitt , J.J., “ Art in the Hellenistic Age ” , (Cambridge University Press , 1986) .
- 48- Ramage, Nancy H., and Ramage , Andrew . , “ Roman Art ” , (London , 1995) .
- 49- Richter , Gisela , “ A handbook of Greek Art ” , (Phaidon , 1987) .
- 50- Roberts , J.M. , “ History of the world ” , (New York , 1993) .
- 51- Rostovtzeff , M. , “ The social and economic history of the Hellenistic World ” ,
(Oxford , 1940) .
- 52- Rostovtzeff , M. , “ The social and economic history of the Roman Empire ” ,
(Oxford , 1957) .
- 53- Schulz , Klaus ., “ Deutsche Geschichte und Kultur ” , (Germany , 1972) .
- 54- Smith , F.Kinchin . , “ Latin ” , (New York , 1938) 11th. print. , 1982 .
- 55- Snell , Daniel C. , “ Life in the ancient near east ” , (Yale University Press ,
New York , 1997) .
- 56- Strong , Arthur , “ Roman Sculpture ” , , (London , 1907) .
- 57- Strong , Eugenie , “ Art in Ancient Rome ” , (London 1929) .

- 58- Van der Heyden , A. , “ Abydos , Esna , Edfu , Komombo , Aswan ,
(Al Ahram , 1991) .
- 59- Ward-Perkins , John B. , “ Roman Architecture ” , (New York , 1977) .
- 60- Werner , Klaus . , “ Mosaiken aus Rom ” , (Deutschland , 1994) .
- 61- Wheeler , Mortimer . , “ Roman art and architecture ” , (London , 1964) .
- 62- Wickhoff , Franz . , “ Roman Art ” , (London , 1910) .
- 63- Winstone , HVF . , “ Uncovering the ancient world ” , (London , 1985) .
- 64- Woodford , Susan . , “ The art of Greece and Rome ” , (Cambridge 1982) .

(٤) قائمة المراجع العربية

- ١- أحمد حسين ، موسوعة تاريخ مصر ، (مطبوعات الشعب ١٩٨٣) .
- ٢- أرنولد توينبي ، الفكر التاريخي عند الإغريق ، ترجمة لمعي المطيعي ، (الألف كتاب " الثاني " رقم ٩٠) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) .
- ٣- أطلس العلوم الطبيعية ، (مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥) .
- ٤- أوفيد ، فن الهوى ، ترجمه و قدم له ثروت عكاشة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩) .
- ٥- إبراهيم نصحي ، تاريخ الرومان ، (القاهرة ١٩٨٣) .
- ٦- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨) .
- ٧- المنجي النيفر ، الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء ، (الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٦٩) .
- ٨- ثروت عكاشة ، الفن الإغريقي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢) .
- ٩- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) .
- ١٠- جورج بوزنز و آخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) .
- ١١- جورج سارتون و آخرون ، تاريخ العلم ، ترجمه لفيف من العلماء ، (دار المعارف ١٩٧٩) .

١٢- جيمس بيكي ، الآثار المصرية في وادي النيل ، ترجمة ليبب حبشي و شفيق فريد ،
(القاهرة ١٩٩٣) .

١٣- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة اليونان و الرومان ، (دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧) .

١٤- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة مصر اليونانية و الرومانية ، (دار المعرفة
الجامعية ١٩٩٠) .

١٥- حسين مؤنس ، مصر و رسائلها ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

١٦- هدي إبراهيم ، الأدب السكندري ، (القاهرة ١٩٨٥) .

١٧- هدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية منذ أقدم العصور ، لغيف من الأستاذة ،
(محافظة الإسكندرية ١٩٦٣) .

١٨- رستوفتسف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي و الاقتصادي ،
(مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٦) .

١٩- رشيد الناضوري ، دراسات في الآثار المصرية ، (الإسكندرية ١٩٨٧) .

٢٠- س.م.بورا ، التنجيرة اليونانية ، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد ، (الألف كتاب
" الثاني " عدد رقم ٦٧) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

٢١- سليمان حزين ، حضارة مصر ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) .

٢٢- سهير زكي ، دراسات في تاريخ مصر الرومانية ، (الإسكندرية ١٩٨٩) .

- ٢٣- سيد أحمد علي الناصري ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي و الحضاري ،
(القاهرة ١٩٨٥)
- ٢٤- سير آلن جاردنر ، مصر الفراعنة ، ترجمة نجيب ميخائيل ، (الهيئة المصرية العامة
للكتاب ١٩٨٧)
- ٢٥- علياء إبراهيم السيد ، تشخيص الظواهرات الجغرافية في الفن اليوناني و الروماني ،
رسالة ماجستير ١٩٩٣ .
- ٢٦- فادية ابو بكر ، محاضرات في تاريخ مصر : العصر البطلمي ، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٩) .
- ٢٧- كتاب المعرفة ، البحار و المحيطات ، (شركة إثماء للنشر و التسويق ، بيروت ١٩٨٥) .
- ٢٨- لطفي عبد الوهاب يحيى ، تاريخ مصر في العصر الروماني ، (الإسكندرية) .
- ٢٩- محمد أنور شكري ، العمارة في مصر القديمة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦) .
- ٣٠- محمد عبد الغني ، تاريخ مصر تحت حكم الرومان ، (الإسكندرية ١٩٩٢) .
- ٣١- محمد عبد اللطيف محمد علي ، تاريخ مصر الفرعونية ، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٧) .
- ٣٢- نفتالي لويس ، مصر الرومانية ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٤)
- ٣٣- هـ. ج. ولز ، معالم تاريخ الإنسانية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، (الهيئة المصرية
العامة للكتاب ١٩٩٤) .

قائمة بأهم الأحداث في تاريخ إيطاليا .

- عام ٧٥٣ ق.م. تأسيس روما .
- عام ٤٨٠ ق.م. انتصار سيراكوزا على قرطاجنة .
انتصار الأثينيين على الفارسيين في موقعة سلاميس .
- عام ٤٧٤ ق.م. معركة كوماي و تخطيط سيراكوزا للسيادة الإيتروسكية البحرية .
- عام ٤٠٦-٣٩٦ ق.م. حرب روما ضد فيي *Veii* . بداية غزو إتروريا .
- عام ٤٠٠ ق.م. القبائل الكلثية (الغالة) تغزو شمال روما .
- عام ٣٩٦ ق.م. تدمير فيي على يد روما .
- عام ٣٤٨ ق.م. معاهدة روما مع قرطاجنة .
- عام ٣٤٣-٣٤١ ق.م. الحرب السمنية الأولى .
- عام ٣٣٥-٣٣٤ ق.م. التحالف مع كابوا و بعض المدن الكامبانية الأخرى .
- عام ٣٢٦-٣٠٤ ق.م. الحرب السمنية الثانية .
- عام ٣٠٦ ق.م. معاهدة روما مع قرطاجنة .
- عام ٢٩٨-٢٩١ ق.م. الحرب السمنية الثالثة .

- * عام ٣٣٢ ق.م. فتح الإسكندر الأكبر لمصر .
- * عام ٣٢٣ ق.م. موت الإسكندر الأكبر ، و تقسيم إمبراطوريته إلى ممالك هيلينستية .
- * عام ٢٦٤-٢٤١ ق.م. الحرب البونية الأولى .
- * عام ٢١٨-٢٠٢ ق.م. الحرب البونية الثانية .
غزو هانيبال لإيطاليا .
- * عام ٢٠٢ ق.م. موقعة زاما و انتصار سكيبيو الإفريقي و نهاية قرطاجة.
- * عام ١٤٩-١٤٦ ق.م. الحرب البونية الثالثة .
- * عام ١٤٦ ق.م. تدمير قرطاجة.
- * عام ١٠٧ ق.م. تقلد جايوس ماريوس منصب القنصل .
- * عام ٨٨-٨٢ ق.م. الحرب الأهلية بين سولا و ماريوس .
- * عام ٨٢ ق.م. انتصار سولا .
- * عام ٨٢-٧٩ ق.م. أصبح سولا ديكتاتوراً .
- * عام ٧٠ ق.م. أصبح كلٍّ من بومبيوس و كراسوس قناصل .
- * عام ٦٣ ق.م. شيشرون يصبح قنصلاً .

- * عام ٥٩ ق.م. قيصر يصبح قنصلاً .
- * عام ٤٨ ق.م. قيصر يهزم بومبيوس في فارسالوس .
موت بومبيوس .
- * عام ٤٤ ق.م. اغتيال قيصر في ١٥ مارس .
- * عام ٣١ ق.م. موقعة أكتيوم ، و انتحار كل من مارك أنطوني و كليوباترا .
- * عام ٣١-٢٣ ق.م. أوكتافيان قنصلاً .
- * عام ٢٧ ق.م. أوكتافيان يحصل على لقب أوغسطس .
- * عام ١٤ م. موت أوغسطس .
- * عام ١٤-٦٨ م. الأسرة الجوليو-كلاودية Julio-Claudian .
- * عام ٦٩-٩٦ م. الأسرة الفلافية Flavians Dynasty .
- * عام ٩٦-١٩٣ م. الأسرة الأنطونية Antoninians Dynasty .
- * عام ١٩٣-٢٣٥ م. الأسرة السيفيرية Severan Dynasty .
- * عام ٣١٣ م. مرسوم ميلان (تقسيم الإمبراطورية إلى قسمين شرقي و غربي)
الاعتراف بالمسيحية ديناً رسمياً .

﴿ Ward-Perkins , John B., “ Roman Architecture ”, (New York , 1977) p.326 ff ﴾

(٤) قائمة بالملوك البطالمة في مصر .

٢٣٢-٤/٢٨٥ ق.م.	بطلميوس الأول	*
(سوتير) .	<i>Soter</i>	
" المنقذ "		
٢٨٥-٤/٢٤٦ ق.م.	بطلميوس الثاني	*
(فيلادلفوس) .	<i>Philadelphus</i>	
" المحب لاخته "		
٢٤٦-٢٢١ ق.م.	بطلميوس الثالث	*
(يوارجيتيس) .	<i>Euergetes</i>	
" فاعل الخير "		
٢٢١-٢٠٤ ق.م.	بطلميوس الرابع	*
(فيلوپاتور) .	<i>Philopator</i>	
" المحب لايه "		
٢٠٤-١٨١ ق.م.	بطلميوس الخامس	*
(أبيفانيس) .	<i>Epiphanes</i>	
١٨١-٨٠/١٤٥ ق.م.	بطلميوس السادس	*
(فيلوميتر) .	<i>Philometor</i>	
" المحب لامه "		
١٤٥ ق.م.	بطلميوس السابع	*
(نيوس فيلوپاتور) .	<i>Neos Philopator</i>	
" المحب لايه الصغير "		

(بالاشتراك مع أخيه فيلوميتور) (يوارجيتيس الثاني)	١٧/٦٩-١٤٥ ق.م.	بطلميوس الثامن <i>Eurgetes II</i>	*
	١٤٥-١١٦ ق.م.	منفرداً	
(الاسكندر الأول)	١٠١-٨٨ ق.م.	بطلميوس العاشر <i>Alexander I</i>	*
(سوتير الثاني)	٨٨-٨٠ ق.م.	بطلميوس التاسع <i>Soter II</i>	*
	٨٠ ق.م.	بيرينيكى الثالثة	*
"عازف الناي"	٨٠-٥١ ق.م.	بطلميوس الثاني عشر <i>Nios Dionysus</i>	*
(قيصرون)	٥١-٣٠ ق.م.	كليوباترا السابعة	*
		مع أخويها - بطلميوس ١٣	
		- بطلميوس ١٥	
		و ابنها - بطلميوس ١٤	

راجع: فادية ابو بكر، محاضرات في تاريخ مصر: العصر البطلمي، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٩).
The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1271-3

(٥) قائمة الأباطرة الرومان .

* الأسرة الجوليو-كلاودية :

٢٧ ق.م. - ١٤ م.	- أوغسطس
١٤ - ٣٧ م.	- تيبيريوس
٣٧ - ٤١ م.	- كاليجولا
٤١ - ٥٤ م.	- كلوديوس
٥٤ - ٦٨ م.	- نيرون

* الأسرة الفلافية :

٦٩ م.	- جالبا ، أوتر ، فيتليوس
٦٩ - ٧٩ م.	- فاسباسيان
٧٩ - ٨١ م.	- تيتوس
٨١ - ٩٦ م.	- دوميتيان

* الأسرة الأنتونينية :

- نيرفا
٩٦-٩٨ م.
- تراجان
٩٨-١١٧ م.
- هادريان
١١٧-١٣٨ م.
- أنطونيوس بيوس
١٣٨-١٦١ م.
- ماركوس أوريليوس
١٦١-١٨٠ م.
- كومودوس
١٨٠-١٩٢ م.

* الأسرة السيفيرية :

- برتيناكس
١٩٣ م.
- سبتموس سيفيروس
١٩٣-٢١١ م.
- كاراكلا
٢١١-٢١٧ م.
- مكرينوس
٢١٧-٢١٨ م.
- أنطونينوس
٢١٨-٢٢٢ م.
- - سيفيروس الاسكندر
٢٢٢-٢٣٥ م.

بعض الأباطرة اللذين لعبوا دوراً بارزاً في سير الأحداث :

* دقلديانوس ٢٨٤-٣٠٥ م.

* قسطنطين الأول ٣٢٤-٣٣٧ م.

* جوليان ٣٦٣-٣٦١ م.

راجع :

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1326 ff.

- Cary , M., " A History of Rome " , (London , 1962) .

- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة مصر اليونانية و الرومانية ، (دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠) .

(٦) قائمة الصور واللوحات

<u>من. بالحدث</u>	<u>الموضوع</u>	<u>الصورة</u>
٥	أ - رحلات أوديسيوس . ب - رحلات أوديسيوس . * ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، ص. ٤٥٥ .	١ -
٧	فرسكو (تصوير حائطي) لحديقة ليفيا من برما بورتا . * Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 185 , ill. 166 .	٢ -
٩	منظر لجدران مقبرة سينجم تصور أشجار النخيل . * Chalaby , Abbas ., " Egypt ", (Bonechi , Italy , 1989) p. 107 .	٣ -
١٩	فسيفساء من زليتن لطير داخل عش " طبيعة صامتة " . * Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 188 , ill. 172 .	٤ -
١٩	فسيفساء الطيور للفنان سوسوس من فيلا هذريان بتيفولي * Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 201 , ill. 186 .	٥ -
٢١	تصوير حائطي لمنظر رعوي من بومبي قبل ٧٩ م . * Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 198 , ill. 184 .	٦ -
٣٣	تخطيط و قطاع لمنزل فارن . * Mau , A. , " Pompeii , its life and art " , op.cit. , p. 282-287 .	٧ -

- ٣٤ -٨ أ - فسيفساء الإسكندر الأكبر من منزل فاون .
ب- فسيفساء الإسكندر الأكبر من منزل فاون .
* Ramage & Ramage , " Roman Art " , op.cit. , p. 20-21 .
- ٣٥ -٩ فسيفساء السمك من منزل فاون .
* Pollitt , J.J. , " Hellenistic Art " , op.cit. , p. 224 , ill. 238 .
- ٣٧ -١٠ جسم السمكة .
* أطلس العلوم الطبيعية ، (مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥) ص. ٣٠ .
- ٣٨ -١١ فسيفساء النيل من منزل فاون .
* Pollitt , J.J. , " Hellenistic Art " , op.cit. , p. 225 .
- ٣٨ -١٢ فسيفساء النيل من منزل فاون .
* Pollitt , J.J. , " Hellenistic Art " , op.cit. , p. 225 .
- ٣٨ -١٣ فسيفساء النيل من منزل فاون .
* Pollitt , J.J. , " Hellenistic Art " , op.cit. , p. 225 .
- ٣٨ -١٤ فسيفساء النيل من منزل فاون .
* Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch. , op.cit. , p. 188 .
- ٤٠ -١٥ منظر طيور تسبح و تصطاد السمك .
* جورج بوزنز و آخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص. ١٩ .
- ٤٣ -١٦ فسيفساء من آفتين تصور الطبيعة النيلية .
* ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، لوحة ٤٢٤ ، ص. ٥١٨ .

- ٤٨ - ١٧ فسيفساء المغارة المقدسة .
 Strong , Eugenie , " Art in Ancient Rome " , Vol. I , p. 78 . *
- ٥٢ - ١٨ فسيفساء باليسترينا .
 Ramage & Ramage , " Roman Art " , op.cit. , p. 84 . *
- ٦٧ - ١٩ أ - فسيفساء باليسترينا (منظر الجنود) .
 ب - فسيفساء باليسترينا (منظر الجنود) .
 * رستوفتوف ، م . ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ... ، ج ٢ ، ص. ١٨٥ .
- ٧٠ - ٢٠ فسيفساء باليسترينا (منظر العريشة) .
 * رستوفتوف ، م . ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ... ، ج ٢ ، ص. ١٨٤ .
- ٨٣ - ٢١ معبد ابو سنبل (التماثيل الواقفة) .
 Chalaby , Abbas ., " Egypt " , (Bonechi , Italy , 1989) p. 126 . *
- ٨٣ - ٢٢ معبد ابو سنبل (التماثيل الجالسة) .
 Chalaby , Abbas ., " Egypt " , (Bonechi , Italy , 1989) p. 120 . *
- ٨٤ - ٢٣ معبد ابي سنبل .
 Van der Heyden , A. , " Abydos , Esna , Edfu , Komombo , Aswan , ... " *
 (Al Ahram , 1991) , p. 66
- ٩٢ - ٢٤ منظر حديث لثيران بحر الشادوف و تحوت الأرض .
 Van der Heyden , A. , " Abydos , Esna , Edfu , Komombo , Aswan , ... " *
 (Al Ahram , 1991) , p. 11

- ٢٥- رسم لطير الكراكي من مقبرة ما-نفر . ١٢٨
* جورج بوزنر وآخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ص. ١٦٨ .
- ٢٦- فسيفساء معركة السمك من منزل ٨ بومبيي . ١٣٠
* ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، ج٢ ، ص. ٥٤٥ .
- ٢٧- فسيفساء معركة السمك من منزل ٨ بومبيي . ١٣٥
* Pollitt , J.J. , " Hellenistic Art " , op.cit. , p.224 , Ill. 239 .
- ٢٨- فسيفساء السفن من ميناء أوستيا . ١٣٨
* Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p.38 .
- ٢٩- منظر الذئبة و هي ترضع رموس و رومولوس . ١٤١
* Ramage & Ramage , " Roman Art " , op.cit. , p. 20 .
- ٣٠- رسم لفنان الإسكندرية . ١٤٣
* Forster , E.M. , " Alexandria , ..." , op.cit. , p. 148 .
- ٣١- تصوير حائطي لمنظر ميناء . ١٤٨
* Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p.199, ill. 185 .
- ٣٢- منظر لفيلادريان بنيفولي . ١٤٩
* Ward-Perkins , J. , " Roman Architecture " , op.cit. , p. 156 .
- ٣٣- نحت رخامي يمثل أنتينوس من فيلا هدریان . ١٤٩
* Ramage & Ramage , " Roman Art " , op.cit. , p. 1 .

- ١٥٤ -٣٤ فسيفساء معركة القنطور و النمر من فيلا هديران.
Ramage & Ramage , " Roman Art " , op.cit. , p. 185 . *
- ١٦٣ -٣٥ فسيفساء رعي الماعز من فيلا هديران .
Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p.189 . *
- ١٦٩ -٣٦ فسيفساء مهاجمة الأسد لثور من فيلا هديران .
Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p.189 . *
- ١٩١ -٣٧ أشكال متنوعة من الزخارف .
Bray , W . , & Trump , D . , " The Penguin Dictionary of Archaeology " . *
- ١٩١ -٣٨ زخرفة wave crest
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 26 b. *
- ١٩٩ -٣٩ زهرة Nelumbo Nucifara من ابي قبر .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 26 a. *
- ٢٠١ -٤٠ فسيفساء ابي قبر : نباتات مائية .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 27 b. *
- ٢٠٣ -٤١ فسيفساء ابي قبر .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 27 a. *
- ٢٠٥ -٤٢ فسيفساء ابي قبر : طائر ابي قردان .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 28. *

- ٢٠٧ -٤٣ فسيفساء ابي قير : الديك .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 29. *
- ٢٠٩ -٤٤ فسيفساء ابي قير : طيور و نباتات .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 30 a. *
- ٢١١ -٤٥ فسيفساء ابي قير : قزم .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 30 b. *
- ٢١٣ -٤٦ فسيفساء ابي قير : نباتات و أزهار و فاكهة .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 31 a. *
- ٢١٥ -٤٧ فسيفساء ابي قير : نباتات .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 31 b. *
- ٢١٦ -٤٨ فسيفساء ابي قير : نباتات مائية و ورود .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 31 c. *
- ٢١٧ -٤٩ فسيفساء ابي قير : طيور و نباتات و سمكة و ثعبان .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 31 d. *
- ٢٢١ -٥٠ فسيفساء تل العمارنة .
Daszewski , " Corpus of mosaics " , op.cit. , plate 37 a. *
- ٢٢٣ -٥١ فسيفساء تمويس .
* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .

- ٢٢٤ -٥٢ فسيفساء تمويس .
* Guide of the Museum of Alexandria , p. 18 .
- ٢٢٥ -٥٣ فسيفساء تمويس (الخيمة) .
* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .
- ٢٢٧ -٥٤ فسيفساء تمويس (القزم) .
* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .
- ٢٢٨ -٥٥ فسيفساء تمويس (النهر) .
* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .
- ٢٢٨ -٥٦ فسيفساء تمويس (النهر) .
* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .
- ٢٣٠ -٥٧ فسيفساء فيلا قسطنطين .
* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 106
- ٢٣٠ -٥٨ فسيفساء فيلا قسطنطين .
* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 107
- ٢٣٠ -٥٩ فسيفساء فيلا قسطنطين .
* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 109
- ٢٣٠ -٦٠ فسيفساء فيلا قسطنطين .
* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 112

- ٢٣٠ . فسيفساء فيلا قسطنطين . -٦١
 Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 112 *
- ٢٣٠ . فسيفساء فيلا قسطنطين . -٦٢
 Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 113 *
- ٢٣٠ . فسيفساء فيلا قسطنطين . -٦٣
 Baratte , Francois , " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 113 *
- ٢٤٢ . فسيفساء ضيعة يوليوس . -٦٤
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣١ ، لوحة ٨
- ٢٦٦ . فسيفساء طريقة (مسكن احد كبار المزارعين) . -٦٥
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٥ ، لوحة ٩ .
- ٢٧١ . فسيفساء طريقة (غزالة الصوف) . -٦٦
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٧ ، لوحة ١١ .
- ٢٧٦ . فسيفساء طريقة (انتاج النبيذ) . -٦٧
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ .
- ٢٨١ . فسيفساء دجة (الصيد بالحرية) . -٦٨
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٥ ، لوحة ٢٢ .
- ٢٨٥ . أ-ب - فسيفساء دجة (الصيد بالسنارة) . -٦٩
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٤ ، لوحة ٢٢ أ .

- ٢٨٩ -٧٠ فسيفساء دجة (الصيد بالشبكة) .
* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٤ ، لوحة ٢٢ ب.
- ٢٩٤ -٧١ فسيفساء دجة (الصيد بالقوارير) .
* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٥ ، لوحة ٢٢.
- ٣٠٢ -٧٢ فسيفساء الترويز .
* رستوفتوف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، ج-٢ ، ص. ١٠٤ ، لوحة ٢٩ .
- ٣١٢ -٧٣ فسيفساء أودنة .
* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ .
- ٣٢٨ -٧٤ فسيفساء الجم .
Aymard , Jacques . , " Essai sur les chasses romaines" , p. 335 , plate XXV b. *
- ٣٣٠ -٧٥ فسيفساء أورفيوس .
* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٢٥ ، لوحة ٦ .
- ٣٤٣ -٧٦ فسيفساء الفصول من زليتن (النسوة)
Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten " , p. 105 . *
- ٣٤٦ -٧٧ فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه العلوي الأيمن)
Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten " , p. 113 . *
- ٣٤٧ -٧٨ فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه العلوي الأيسر)
Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten " , p. 113 . *

- ٧٩- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه الأوسط الأيمن) ٣٤٨
 * . 113 p. , " I Mosaici di Zliten ", Salvatore , Aurigemma
- ٨٠- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه الأوسط الأيسر) ٣٤٨
 * . 113 p. , " I Mosaici di Zliten ", Salvatore , Aurigemma
- ٨١- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه السفلي الأيسر) ٣٤٩
 * . 113 p. , " I Mosaici di Zliten ", Salvatore , Aurigemma
- ٨٢- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه السفلي الأيمن) ٣٥٠
 * . 113 p. , " I Mosaici di Zliten ", Salvatore , Aurigemma
- ٨٣- فسيفساء دراس الغلال من زليتن . ٣٥٣
 * . 171 ill. , p. 188 , op.cit. , Roman Art & Arch. , Mortimer , Wheeler
- ٨٤- فسيفساء دراس الغلال من زليتن . ٣٥٤
 * رستوفتزنف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، ج٢ ، ص. ٢١٤ ، لوحة ٣٩ .
- ٨٥- فسيفساء معمل الألبان من زليتن. ٣٦٥
 * . 312 p. , Vol. II , op.cit. , " Roman Empire ", M. , Rostovtzeff
- ٨٦- فسيفساء العمل الزراعي من زليتن . ٣٦٨
 * رستوفتزنف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، ج٢ ، ص. ٢١٦ .
- ٨٧- فسيفساء شرشال من نوميديا . ٣٨٢
 * . 187 p. , op.cit. , The oxford history ... , J. , Boardmann

- ٨٨- فسيفساء نبتون و أمفيتريتي من نوميديا .
 Baratte , Francois . " Catalogue des mosaïques romaines..." , op.cit. , p. 37 *
- ٨٩- فسيفساء فيينا . ٤١٣
 * رستوفتزنف ، م . ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، ج٢ ، ص. ١٢٦ .
- ٩٠- فسيفساء فيينا . ٤١٥
 * تصميم للقطعة من تصميمي .
- ٩١- فسيفساء أورفيوس من بالرمو . ٤٣٦
 Schmidt , Joel , " Dictionnaire de la mythologie " op.cit. , p. 228 . *
- ٩٢- فسيفساء أورفيوس من بالرمو . ٤٤٧
 -- *
- ٩٣- فسيفساء أورفيوس من تصميم أرتويد . ٤٤٧
 Fabia , Phillipe . , op.cit. , p. 87 , fig. 9 . *
- ٩٤- خريطة للعالم الروماني في القرن الثاني م . (أ ، ب) .
 Ramage & Ramage , op.cit. , p. 9-10 *
- ٩٥- خريطة لمصر تبعاً لجورج القبرصي .
 Ball , John . , op.cit. , p. 176 . *
- ٩٦- خريطة لإفريقية القنصلية (تونس) .
 * المنجي النيفر ، المرجع السابق .

(٧) كشاف



١٨٩	- أثينا يوس
٥٠	- أرسينوي
٢٤٣	- أشلر
١٨٧	- أفرو ديت
١٨٧	- أفرو ديسياس
٤٠٩	- أكويتانيا
٣٩١	- أمفيتريتي
٤٠٨	- أم
٥٨	- أنتيجونو الكارستوسي
١٧٨	- أنتيوخو الرابع
٥٤	- أنطاكية
١٢	- أنيبي من تيجيا
٥	- أوديسيوس
٣١٢	- أودنة
٤٣٤	- أورفيوس
٣٦٣	- أوزير
١٣٨	- أوستيا
٤٢	- أوغسطس
٢٥٤	- أوفيد
١٢٤	- إتروريا
٦٣	- إراتوستينيس
٣٠٤	- إله المحيط
١٢٠	- إليانوس

٦٦	· إميانوس مارسيلينوس
٤٣٥	- إيفونونند
١٨٥	.. إيفيسوس
٤٤٥	- إيوريبيديس
٧٨	- ابن آوي
١١٤	- ابو الهول
٣٠٣	- ابو قراط
١٩٧	- ابو قير
٨٥	- ابو منجل
١٢٨	- الأسرة الخامسة
١٢٧	- الأقزام
٣٩٨	- الألعاب الأولمبية
١٣٣	- الإخطبوط
٣٤	- الإسكندر الأكبر
١٩٤	- الإسكندرية
٣٠٢	- التبروز
٤١٢	- التقويم
٧٥	- التمساح
٢٢١	- الثعبان
٣٢٨	- الجحش
٢٩٨	- الجميري
١٠٥	- الجمل
٤١٣	- الجنيات
٣٨٣	- الجيورجيكيا
٢٩٤	- الحب
٢٣٢	- الحروب البونية
٨٤	- الحمار
٤٠٢	- الحوريات

١٠١	الخنزير
١٤٠	- الدرفيل
٢٩٩	- الدرفيل
٩٢	- الدشنيق
٩	- الدولة القديمة في مصر
٢٢٧	- الرقص
١٧	- الساتير
١٣٤	- السردين
١٩	- الطبيعة الصامتة
٢١	- الطرز البومبية الأربعة
٥٨	- العصر الهلنستي
١٠٤	- الغزال
٦	- الفن الصيني
١٠٧	- القروور
١٥	- القصائد الرعوية
١٥٣	- القنطور
١٣٥	- القويح الرعاد
٥٧	- القوريني
٤٣٤	- القيثارة
١٢٨	- الكراكي
١٠٩	- الكلب
٣٧٢	- المنشلة
١٩٢	- الميدوزا
١٠٤	- النمر



٣٤٤	باخوس
٣٩٢	باريس
٤٣٦	بالرمو
٤٤	برايسني
٥٤	برجامة
٦٠	بطلميس الجغرافي
١٧٨	بطلميس الرابع
٦٢	بطلميس السادس
١٧٨	بطلميس السادس
١٧٧	بطلميس فيلادلفوس
٤٠٩	بلجيكا
٤	بليبي الأصغر
١٨	بليبي الأكبر
١٤٧	بوتولي
٤٧	- بوسيدون
٥٦	- بولوس من منديس
٨	- بوليخنوتوس
٥	- بومبي
٥٣	- بيترونيوس
١٢٤	- بيرجوس
١٧٨	- بيرسيوس
١٦	- بيون



- ١٤٧ - تراجان
- ٣٣٦ - تريوليتانيا
- ٢٦٥ - تريفوليوم
- ٢٢٣ - ثوميس
- ٥٢ - تيور
- ١٤٩ - تيفولي



- ١١ - ثيوفراست
- ١٠ - ثيوكريت



- ٦٤ - جوبيتر
- ٦٤ - جونو
- ٤ - حدائق بابل المعلقة
- ٣٧٨ - حرب يوجورتا



- ٣٤ - دارا الثالث
- ٢٧ - دافني
- ٢٨٠ - دجة
- ٤١٠ - دروسوس

- ديلوس ٣٩
- ديمتري الطبوجرافي ٦٢
- ديودور الصقلي ٦٢
- ديونيسوس ١٩٢



- راقودة ١٩٦
- ربات الحكمة ١٩٢
- زهرة اللوتس ٧٢
- زويكسيس ١٦٠
- زينون ١٨٣
- زيوس ١٥٣
- زيوس ٤٣٨



- سافو ١٢
- سترابون ٤٦
- سقارة ١٢٨
- سمكة التروت ١٣٥
- سوسة ٥٢
- سويتونيوس ١٨٨
- سيراكوزا ١٣
- سينيكا ٥١
- شرشال ٣٨٢

ص / ط

- ٣٣٧ - صبراته
- ٢٦٥ - طريقة
- ٣٣٦ - طرابلس
- ٤٢٤ - طلي القندور
- ١٨٧ - طيبة

ع

- ٥١ - عرق أوزوريس
- ٣٦ - علم الأسماك

ف

- ٢٣ - فارو
- ١٤٢ - فاروس
- ٣٣ - فاون
- ٢٠ - فرجيل
- ٧٤ - فرس النهر
- ٣٨ - فسيفساء الإسكندر الأكبر
- ٣٢٨ - فسيفساء الجح
- ٢٢١ - فسيفساء تل العمارنة
- ٢٧ - فسيفساء ليلبون
- ٥٤ - فن الباروك
- ٥٥ - فن الروكوكو
- ١٤٢ - فنار الإسكندرية

- ٤٤ - فورتونا
- ٢٥ - فورتونا برمجينا
- ١٧ - فيتروفوس
- ٣١٠ - فيريوس فلاكوس
- ١٨٣ - فيلادلفيا
- ٥٧ - فيلوستيغانوس القوريي
- ١٣ - فيليتاس
- ٤١٢ - فيينا



- ٢٣٩ - قرطاجة.
- ٢٣٠ - قسطنطين
- ٣٩٢ - قسطنطينة
- ٢٩٨ - قنفذ البحر
- ١٣ - قوص
- ٣٣٨ - قيصر



- ٦٣ - كالليماخوس
- ٥٧ - كالليماخوس
- ١٩٨ - كانوب
- ١٤٦ - كلاوديوس
- ١٧٦ - كليوباترا السابعة
- ٤٢٠ - كوكولوس
- ٤٢٩ - كيريس
- ٣٠٤ - كيوبيد

٣٩٨ - كيويد



- ٣٣٩ - لبة الصغرى
- ٣٣٩ - لبة الكبرى
- ٤٠٩ - لوجدونوم
- ١٥١ - لوديس
- ٣٣٥ - ليبيا
- ١٢ - ليونيداس



- ١٧٦ - مارك أنطوني
- ٥٦ - مسجلو العجائب
- ٥٩ - مصر ولاية رومانية
- ٨٢ - معبد ابي سنبل
- ٨٣ - معبد الأقصر
- ١٣٨ - مكان النقابات
- ٣٢٦ - مليا جر
- ١٥١ - منظر الحمام لسوسوس
- ١٩٥ - منف
- ٥٠ - منف
- ٣٧٧ - موريتانيا
- ١٦ - موسخوس



- نابولي ١٣٠
- نبات البردي ٧٣
- نبتون ٣٩١
- نهر البو ٣١
- نيرون ١٤٧



- هادروميتوم ٣٣٩
- هنريان ٤
- هيودوت ٨٠



- يوارجيتيس الثاني ١٧٩

تمت بحمد الله

ملحق الصور والخرائط



صورة ١ - ب / تصوير رحلات أوديسيوس



صورة ١ - ب / تصوير رحلات أوديسيوس



صورة ٢ - تصوير حديقة ليفيا



صورة ٣ - تصوير مقبرة سينجم



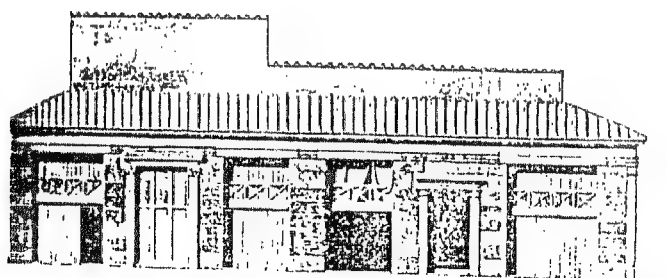
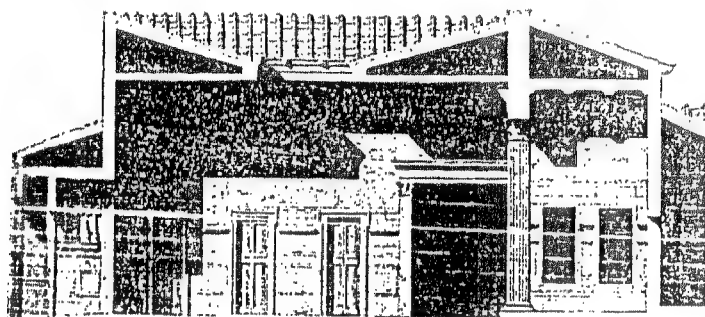
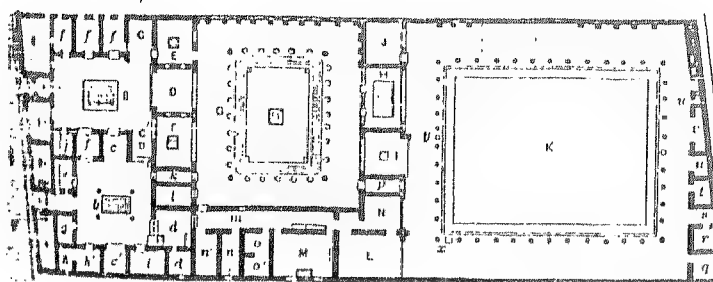
صورة ٤ فيفساء الطبيعة الصامتة من زيتن



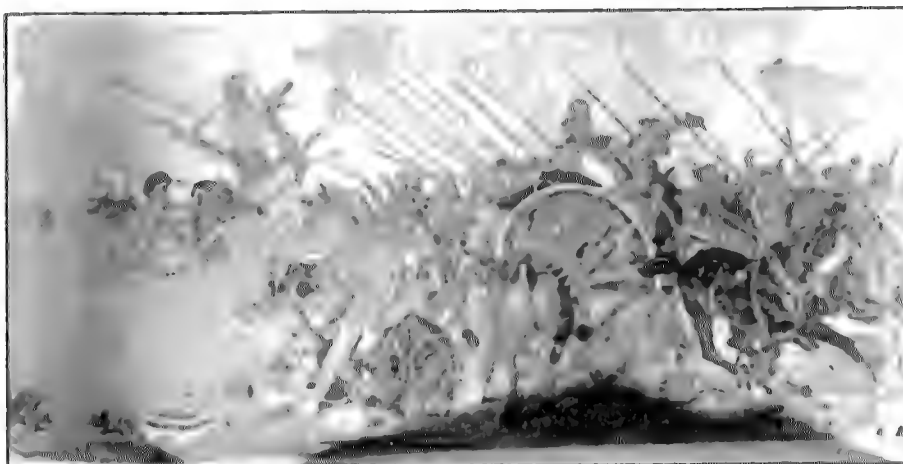
صورة ٥ فيفساء الطيور للفنان : سوسوس



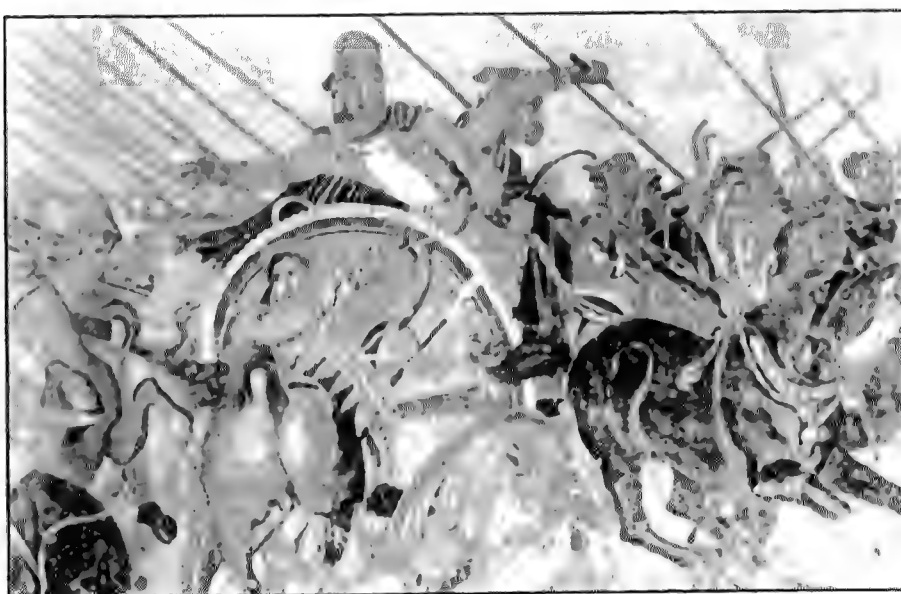
صورة ٦ - تصوير لشظرفعوى



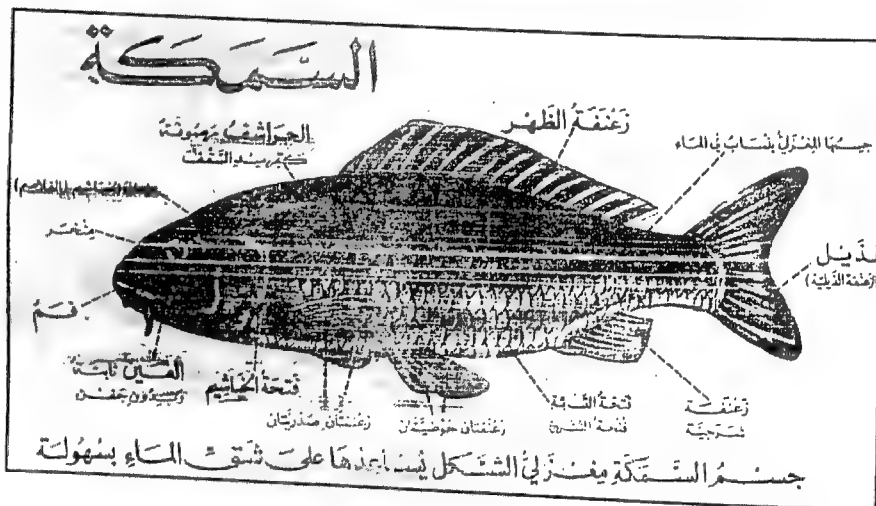
صورة ٧ - منزل فاون

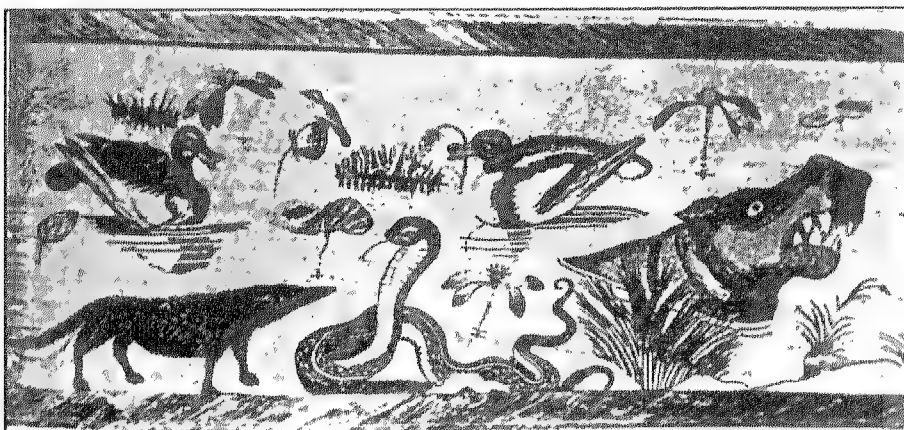


صورة ٨ - أ / فيفساء الاسكندر الاكبر



صورة ٨ - ب / فيفساء الاسكندر الاكبر





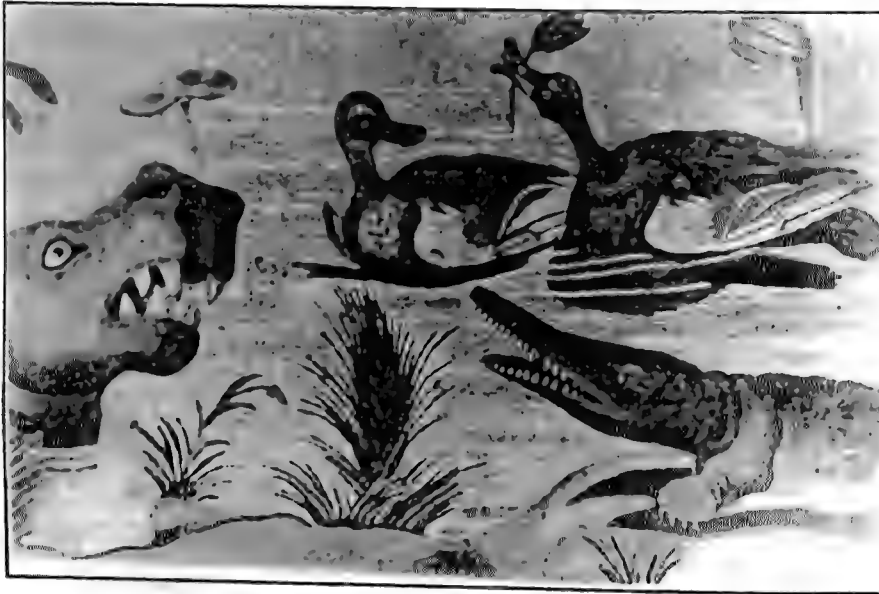
صورة ١١ - فسيفساء النيل من منزل فاون



صورة ١٢ - فسيفساء النيل من منزل فاون



صورة ١٣ - فبفساء النيل من منزل فاون



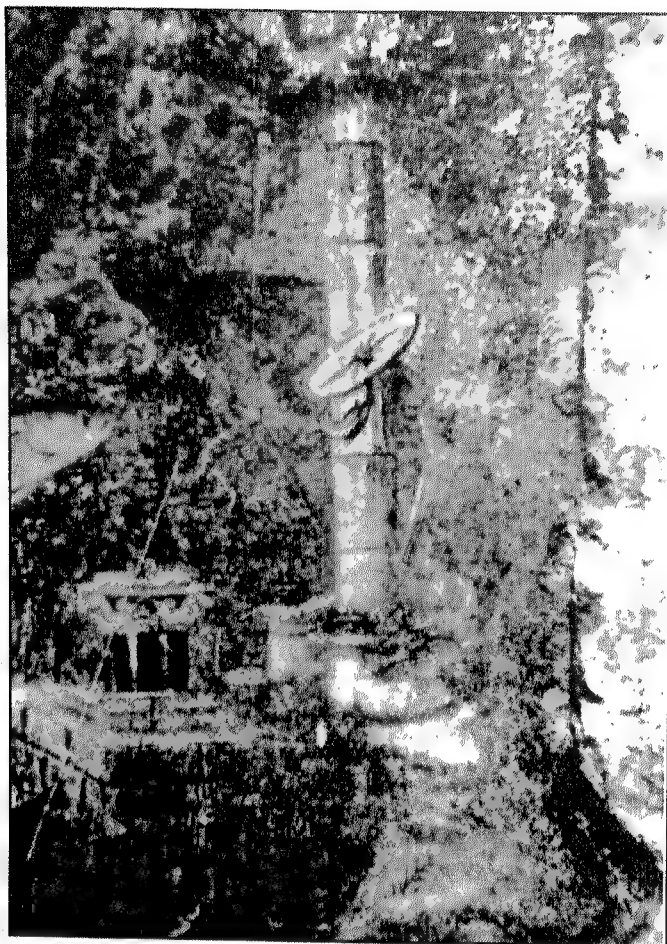
صورة ١٤ - فبفساء النيل من منزل فاون



صورة ١٥ - مطر طور وسط



صورة ١٦ - فيفاء من أفين



صورة ١٧ - فسيحاء المغارة المقدسة

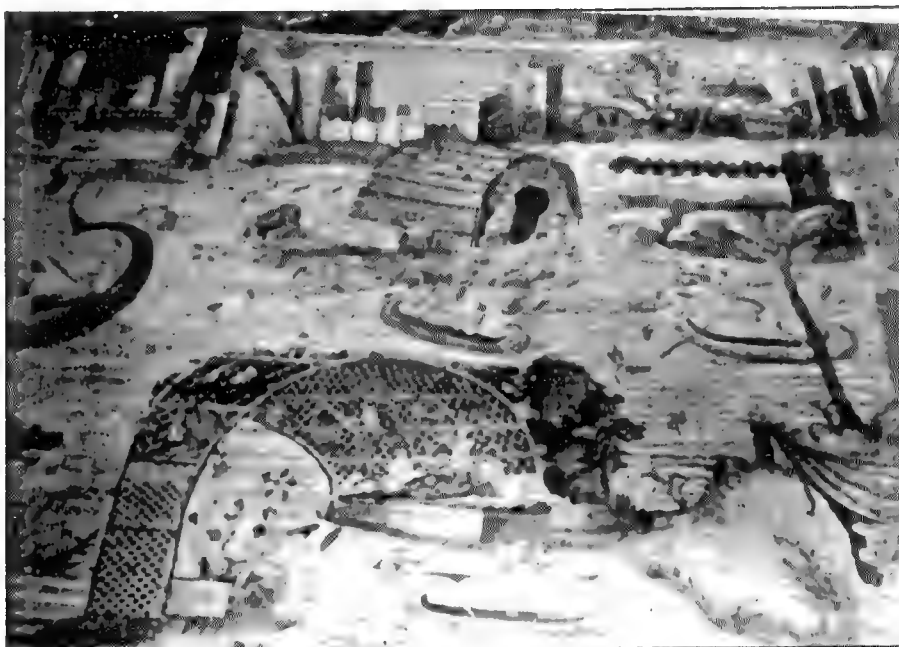


صورة ١٨ - فيفاء بالستينا



صورة ١٩ - فيفاء بالستينا (منظر الجنود)





صورة ٢٠ - فيفاء باليتريتا



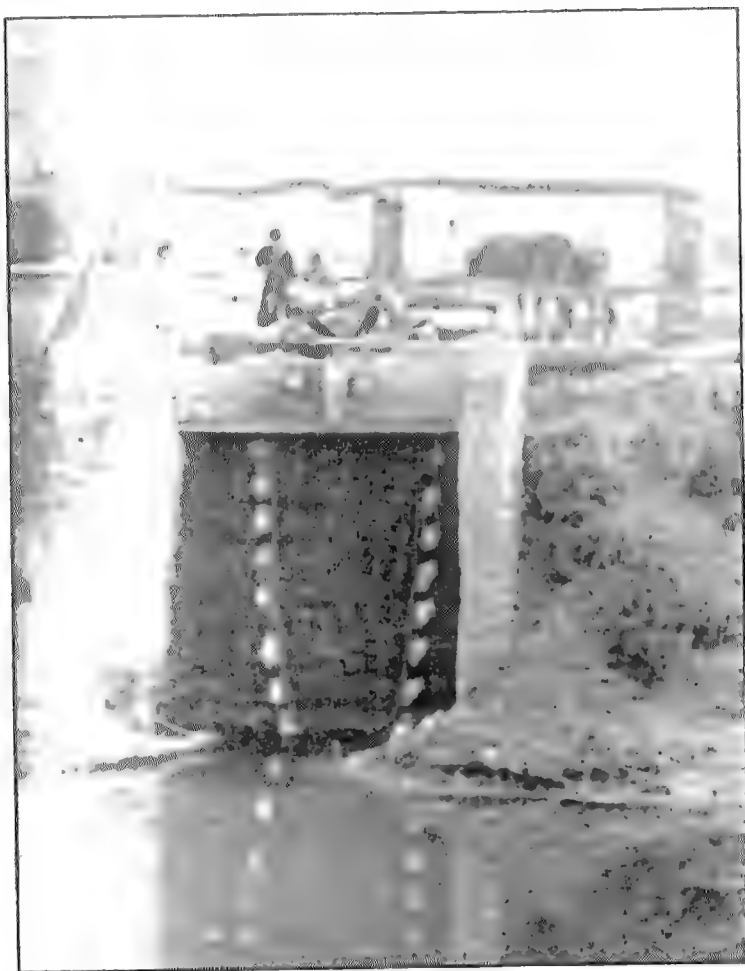
صورة ٢١ - معبد ابو سنبل (تمثيل واقفة)



صورة ٢٢ - معبد ابو سبل (اقبال حالة)



صورة ٢٣ - معبد ابو سبل



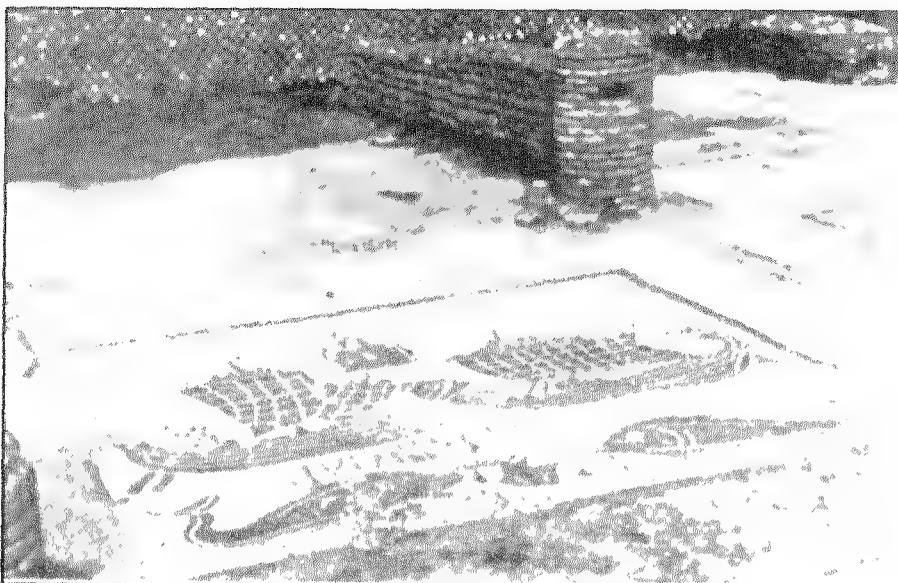
صورة ٢٤ - منظر حديث من مصر (الساقية)



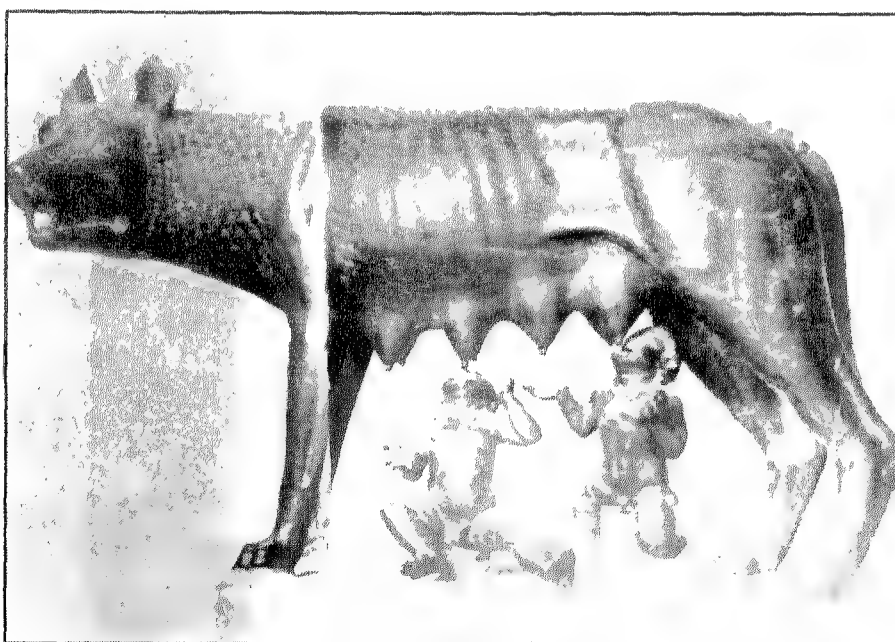
صورة ٢٥ - رسم من مقبرة ما - نقر الطيور الكركي



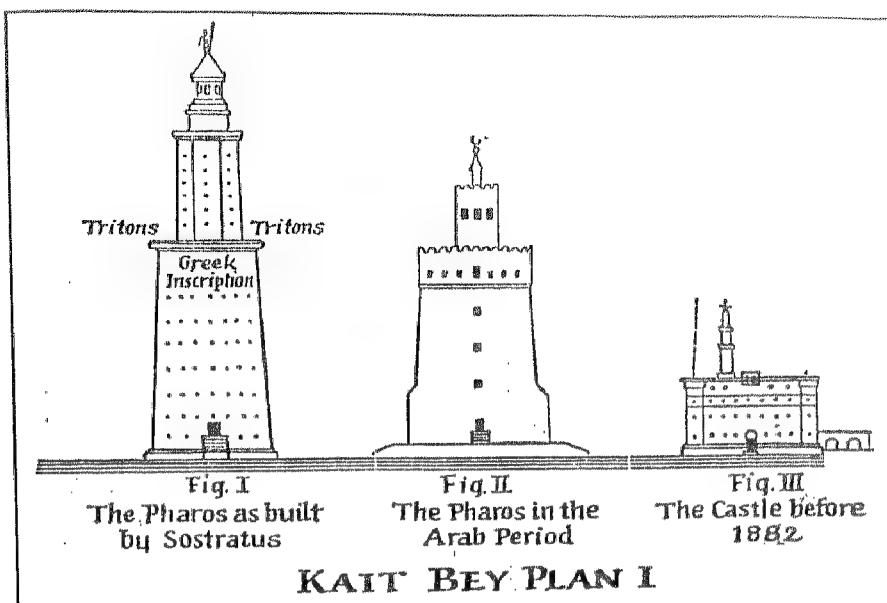
صورة ٢٦ - فيفساء السمك من منزل رقم ٨ / بومي



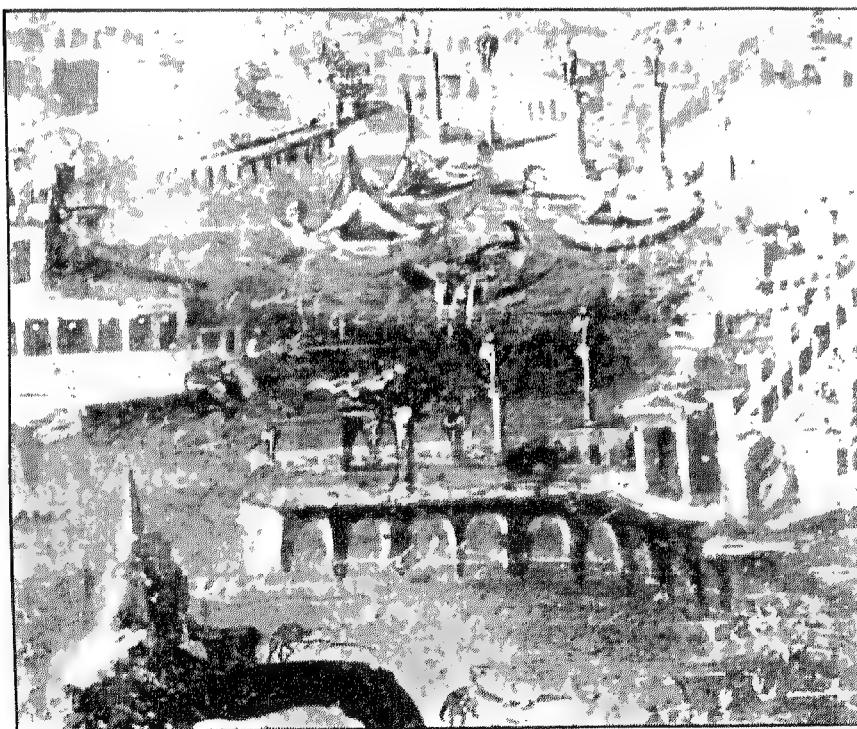
صورة ٢٨ - فسيفساء السفن من ميناء أوستيا



صورة ٢٩ - منظر الذئبة وهي ترضع ريموس و رومولوس



صورة ٣٠ - رسم لفنار الاسكندرية



صورة ٣١ - تصوير لنظر ميناء

صورة ٣٢
منظر من فيلا هدریان



صورة ٣٣
نحت من فيلا هدریان



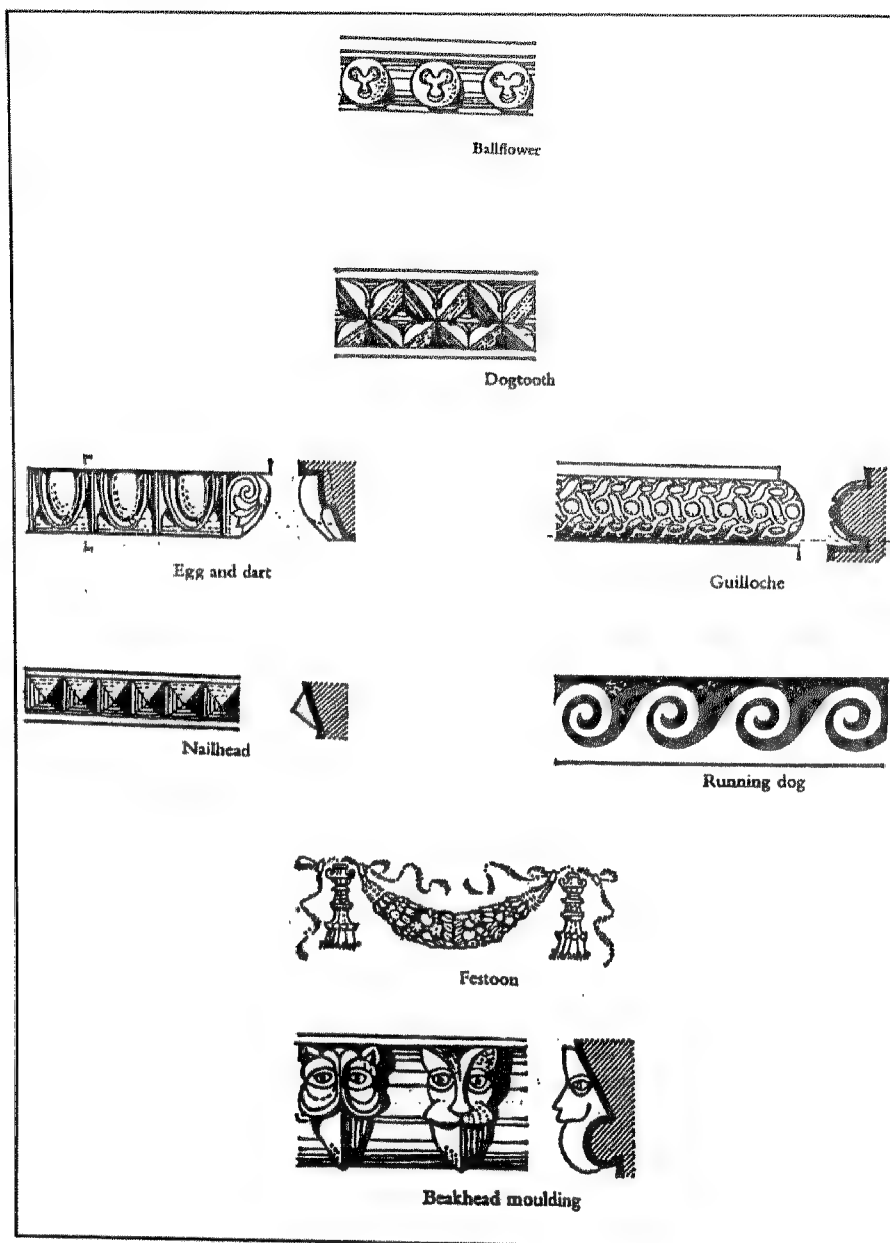
صورة ٣٤ - قيساء من قلا هديران القنطور يهاجم المرا



صورة ٣٥ - قيساء من قلا هديران ارعى الماعز



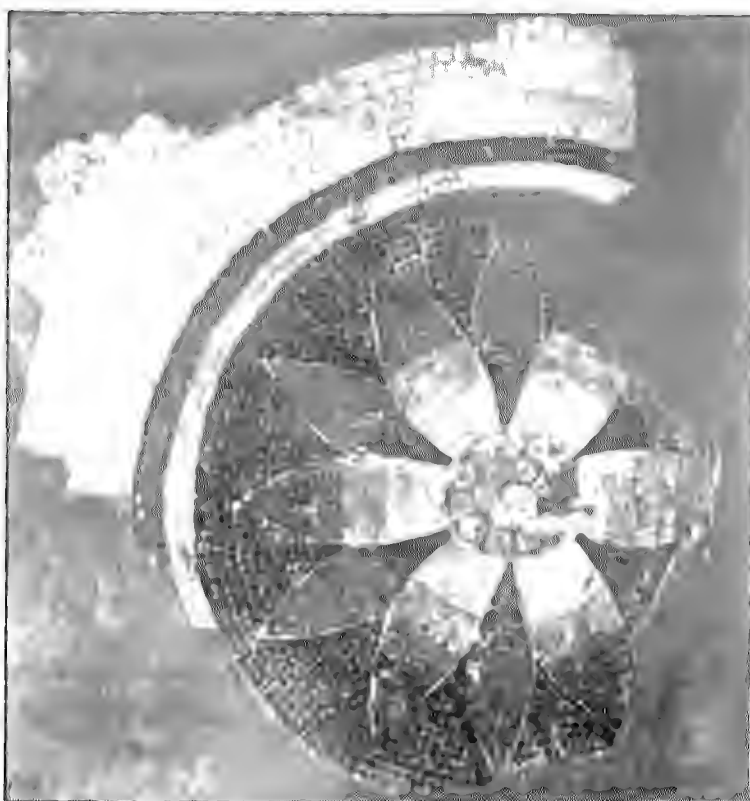
صورة صورة ٣٦ - فيفساء من فيلا هدرين (الأسد يهاجم الثور)



صورة ٣٧ - مجموعة متنوعة من أشكال الزخارف



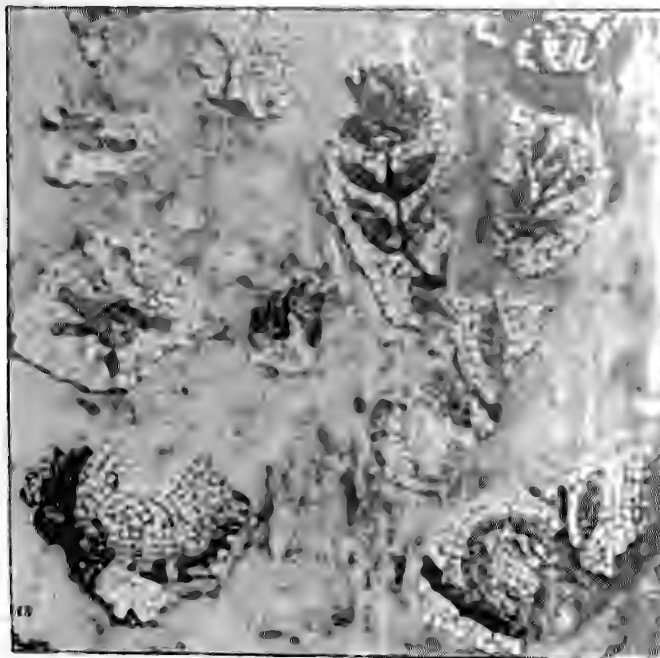
صورة ٣٨ - فسيفساء بلكان زخرفية Wave - ١٧٥١



صورة ٣٩ - فسيفساء من أبي قير (زهرة *Nelumbo Nucifara*)



صورة ٤٠ - فيفاء من أبي قير (لبائن مائية)



صورة ٤١ - فيفاء من أبي قير (نباتات)

صورة ٤٢
فسيفساء من أبي قير
(طائر أبو قردان)



صورة ٤٣
فسيفساء من أبي قير
(الديك)



صورة ٤٤ - فيفساء أبو فير (طيور وساقات)



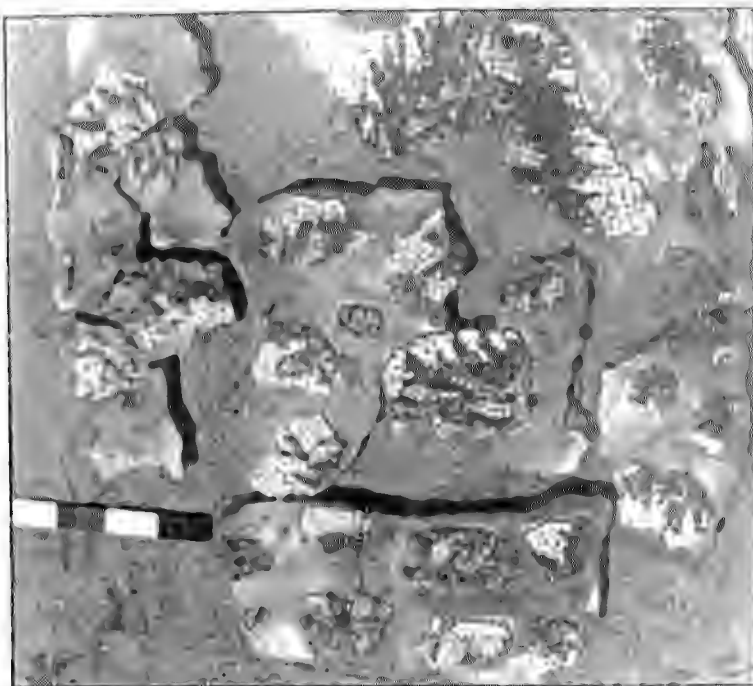
صورة ٤٥ - فيفساء أبو فير (القرم)



صورة ٤٦ - فسفاء أبو قير (نباتات وأزهار وفواكه)



صورة ٤٧ - فسفاء أبو قير (نباتات)



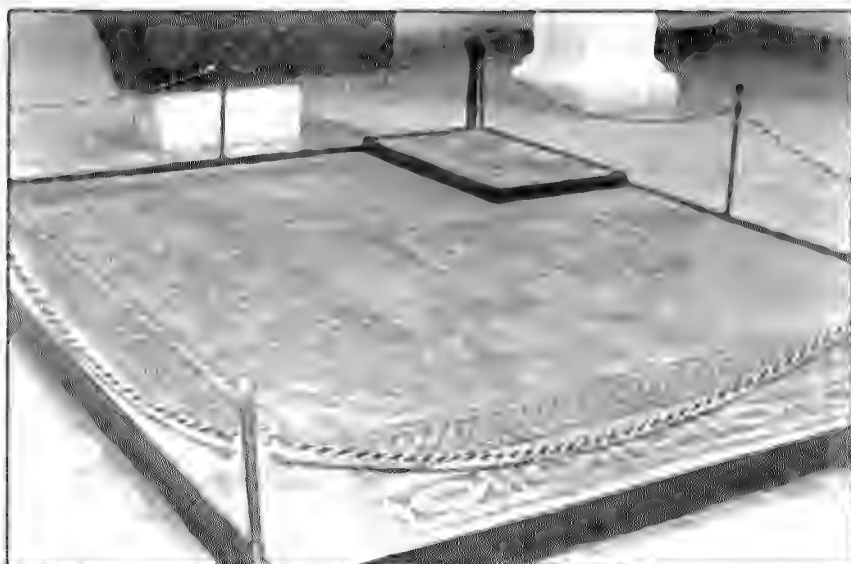
صورة ٤٨ - فيفاء أبو قير (نباتات مائية ووردة)



صورة ٤٩ - فيفاء أبو قير (نباتات وطيور وسمكة وثلعبان)



صورة ٥٠ - قيساء تل العمارة (مستنقعات وبها قزم)



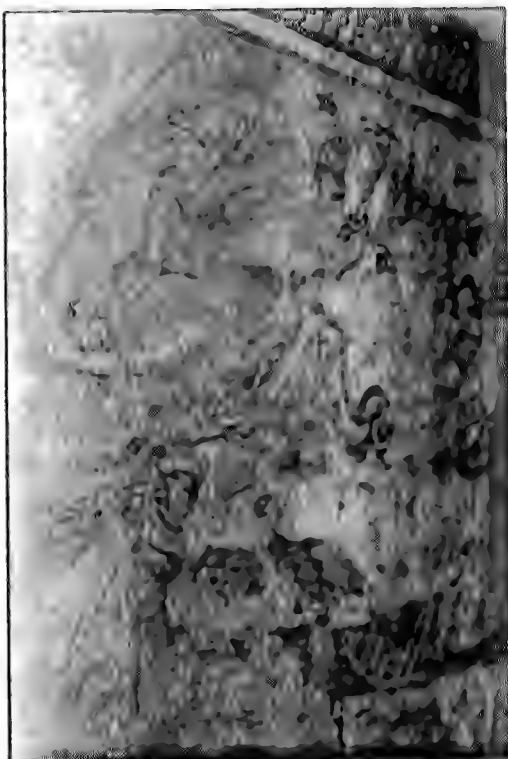
صورة ٥١ - قيساء تمويش (منظر عام)



صورة ٥٢ - فيفساء تمويس (منظر الرقص)



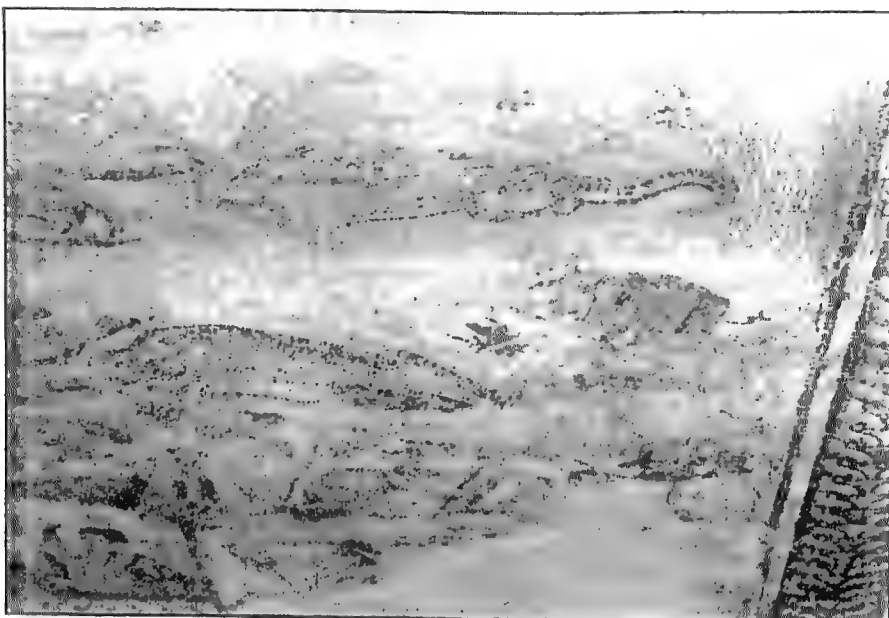
صورة ٥٣ - فيفساء تمويس (الغيمة)



صورة ٥٤
فسيفساء نموس
(قرميا بصطاد)



صورة ٥٥ - فسيفساء نموس (الجنة السليمة)



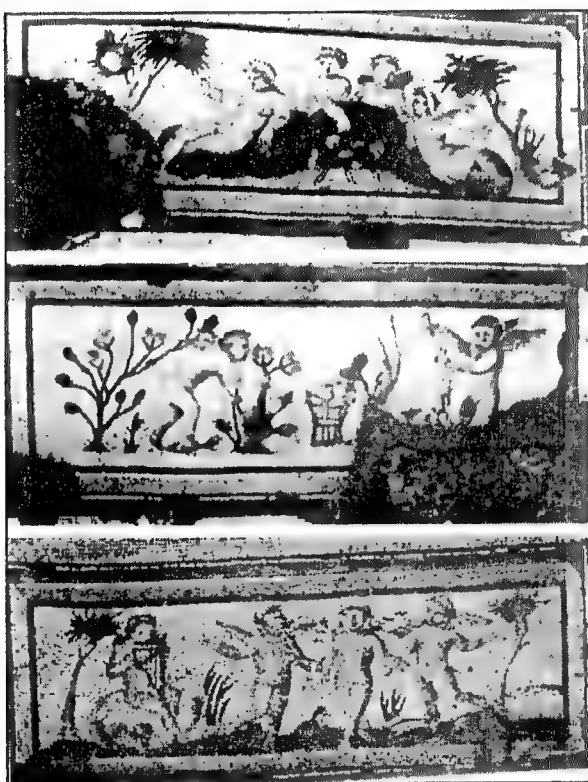
صورة ٥٦ - فيفاء تمويس (الينة النيلة)



صورة ٥٧ - فيفاء فيلا قسطنطين



صورة ٥٨ - فيفاء فيلا قسطنطين



صورة ٥٩
فسيفساء فيلا قسطنطين



صورة ٦٠
فسيفساء
فيلا
قسطنطين



صورة ٦١
فسيفساء
فيلا قسطنطين



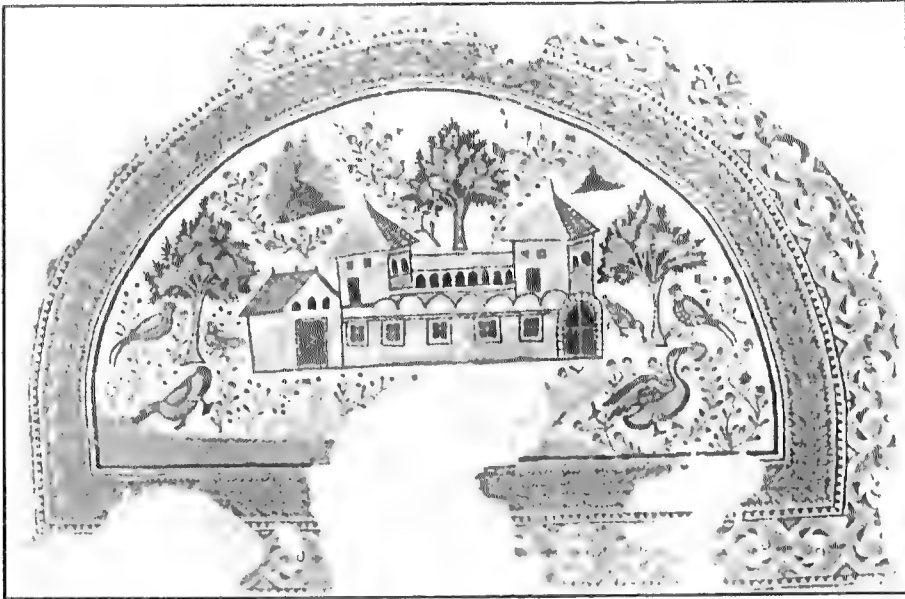
صورة ٦٢ - فيفساء فيلا قسطنطين



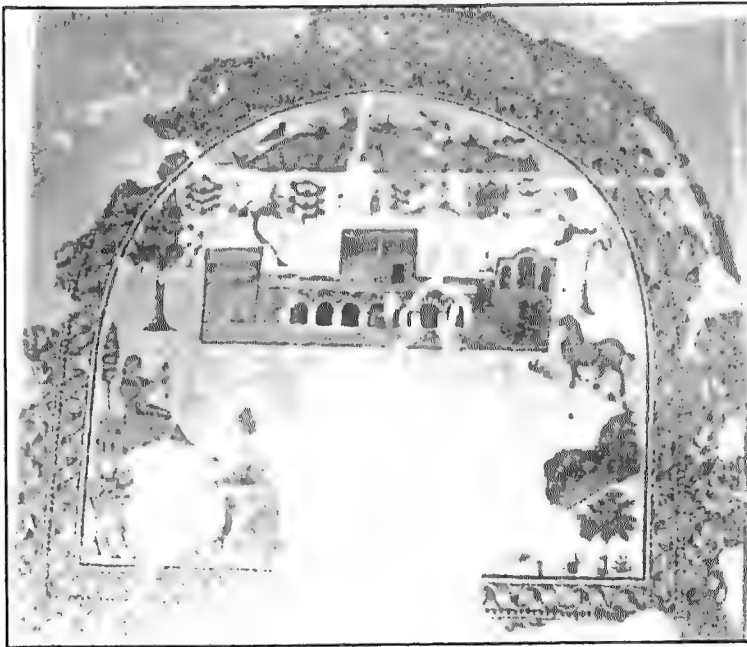
صورة ٦٣ - فيفساء فيلا قسطنطين



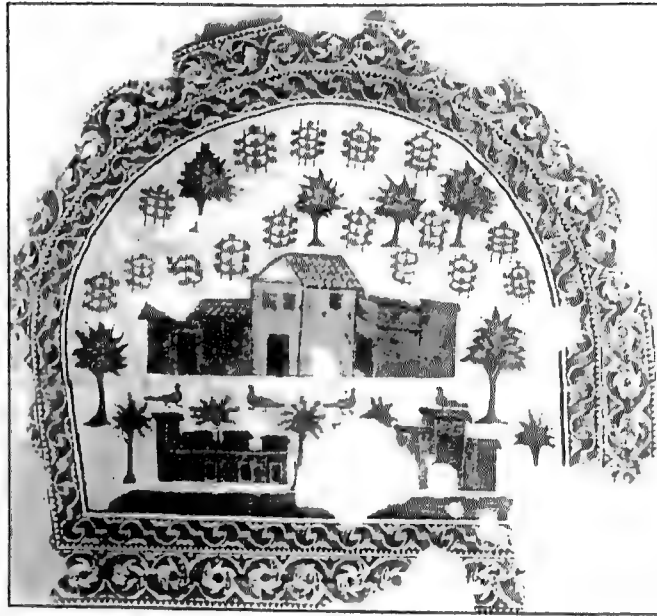
صورة ٦٤ - فيفساء ضبعة السيد يوليوس



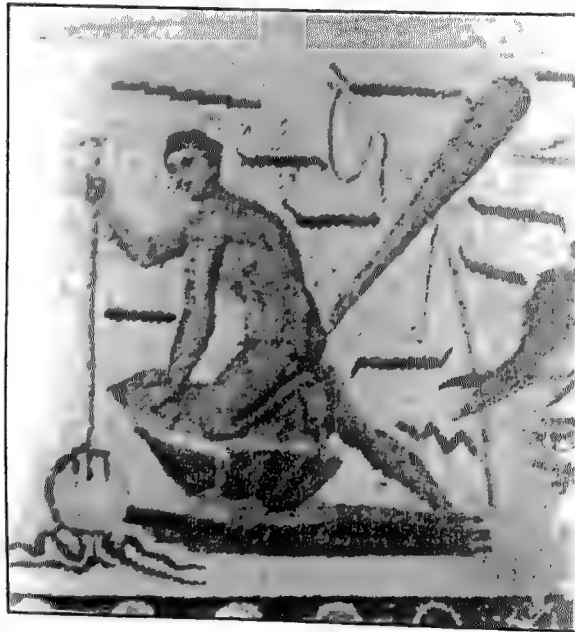
صورة ٦٥ - فيفساء طبرقة (مسكن احد كبار المزارعين)



صورة ٦٦ - فيفساء طبرقة (غزالة الصوف)



صورة ٦٧ - فيفساء طبرقة (إنتاج البيد)



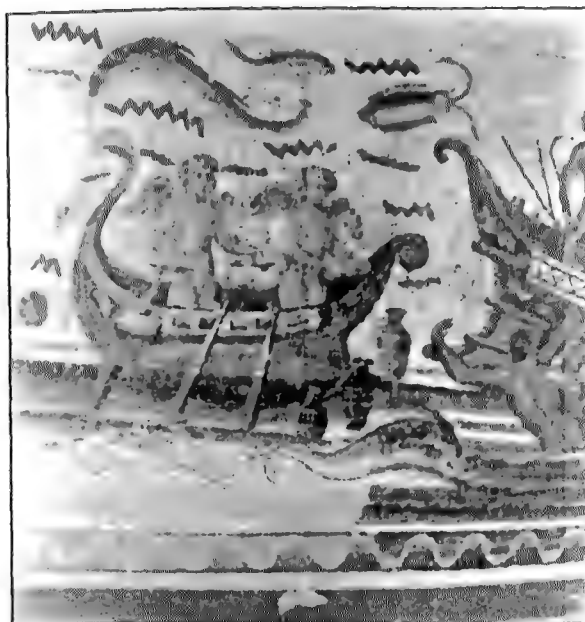
صورة ٦٨ - فيفساء دُجة (الصيد بالحرية)



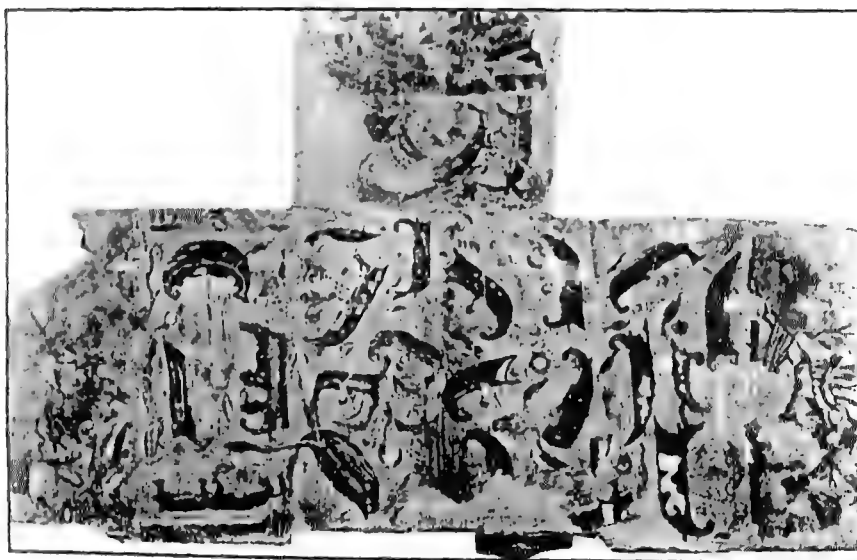
صورة ٦٩ ب - فيفساء دجة (الصيد بالنارة)



صورة ٧٠ - فيفساء دجة (الصيد بالشبكة)



صورة ٧١ - فيفساء دجة (الصيد بالقوارير)



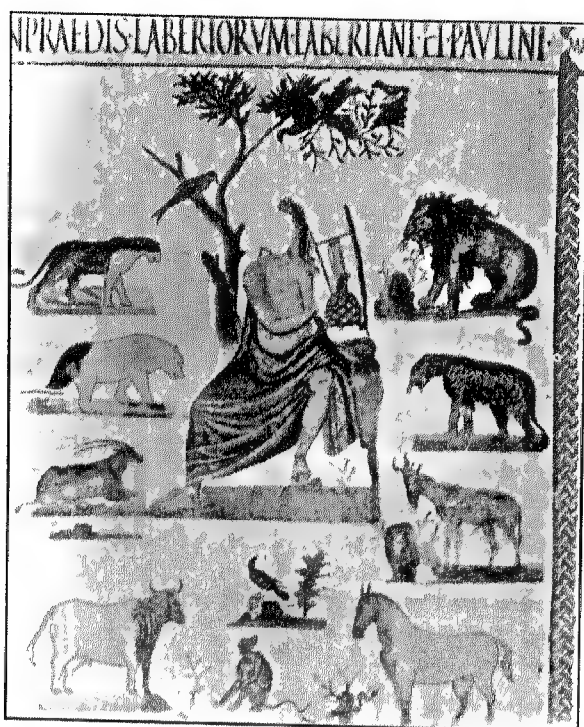
صورة ٧٢ - فيفساء التبروز (المدينة)



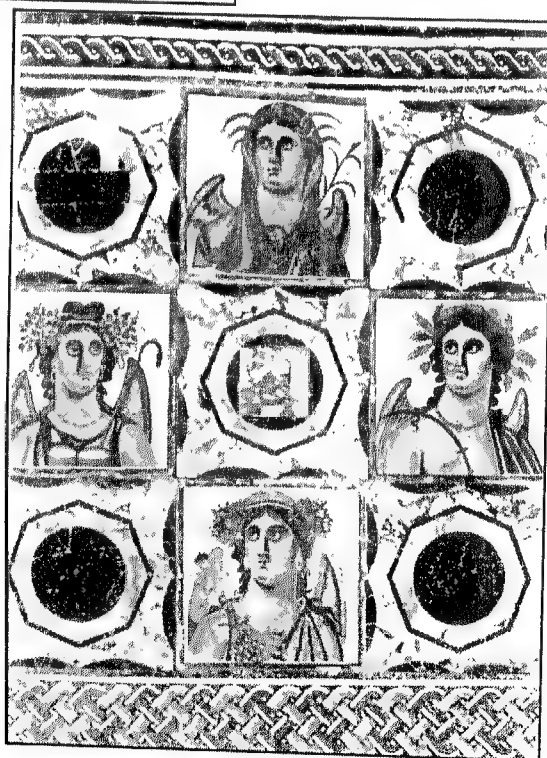
صورة ٧٣ - فناء اودنة



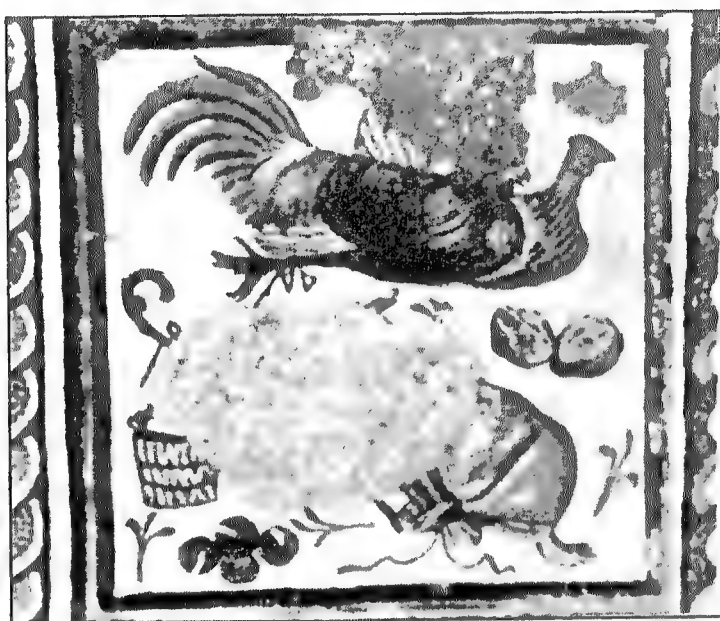
صورة ٧٤ - فسيفساء الجمل (أليوزوس)



صورة ٧٥
فيسفساء
أورفيوس
(أوذنة)



صورة ٧٦
فيسفساء
الفصول
(زليتن)



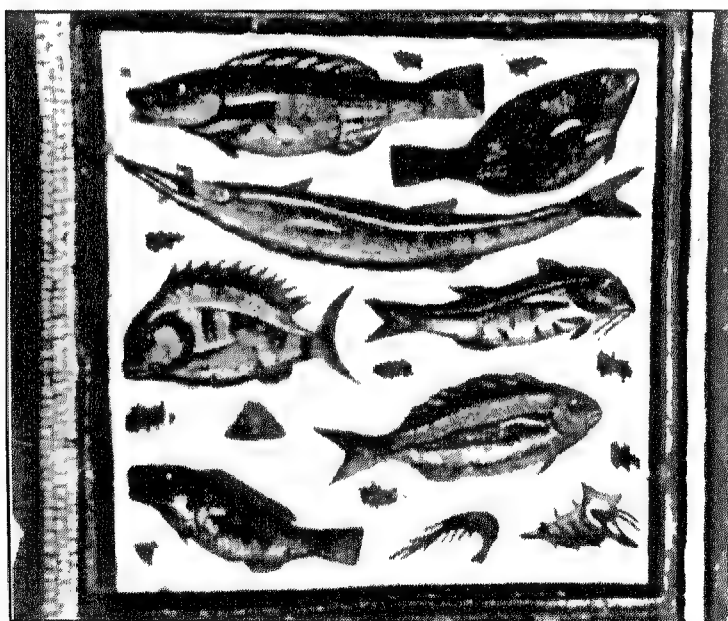
صورة ٧٧ - فسيفاء الفصول (التابلوه العلوى الأيمن)



صورة ٧٨ - فسيفاء الفصول (التابلوه العلوى الأيسر)



صورة ٧٩ - فسيفساء الفصول (التابلوه الأوسط الأيمن)



صورة ٨٠ - فسيفساء الفصول (التابلوه الأوسط الأيسر)



صورة ٨١ - فيفساء الفصول (التابلوه السفلى الأيسر)



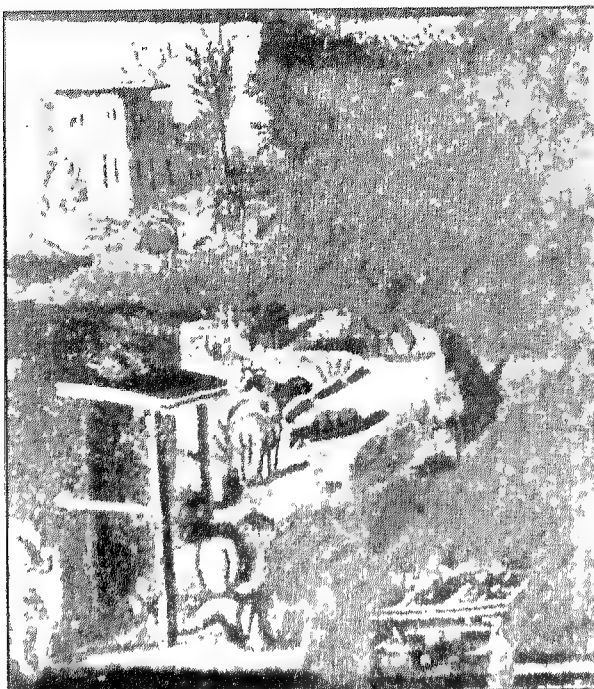
صورة ٨١٨٢ - فيفساء الفصول (التابلوه السفلى الأيمن)



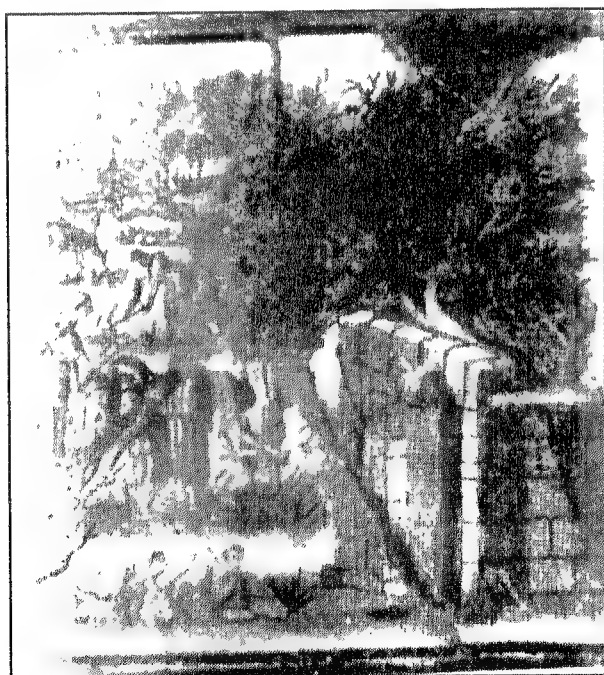
صورة ٨٣
فيساء
دراس المال



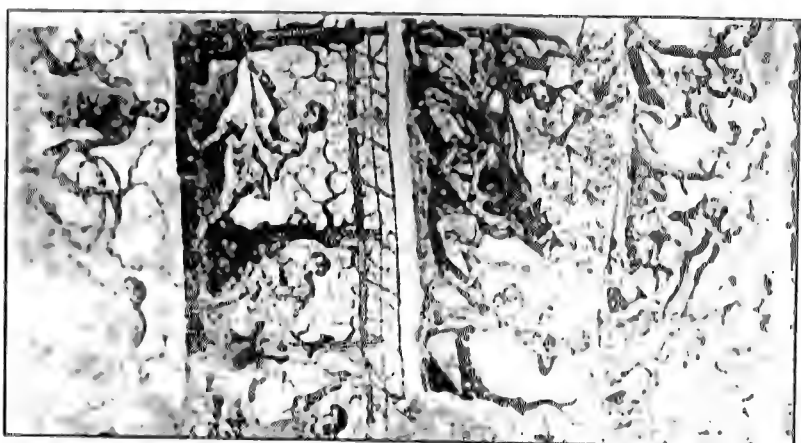
صورة ٨٤ - فيساء دراس الغلال



صورة ٨٥
فسيقساء
معمل الأبان



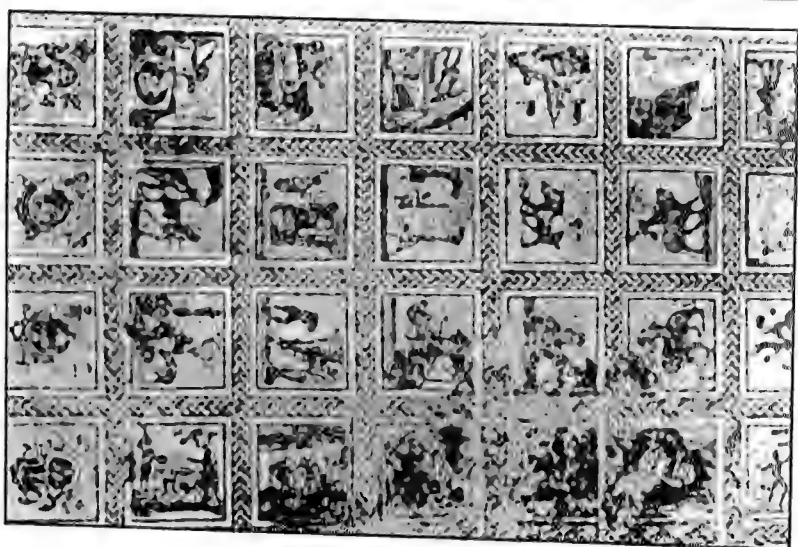
صورة ٨٦
فسيقساء
العمل الزراعي



صورتہ ۸۷ - فیضیاء شیر خاں ، نورمیدیا ،



صورتہ ۸۸ - فیضیاء ستون و اطمینانی



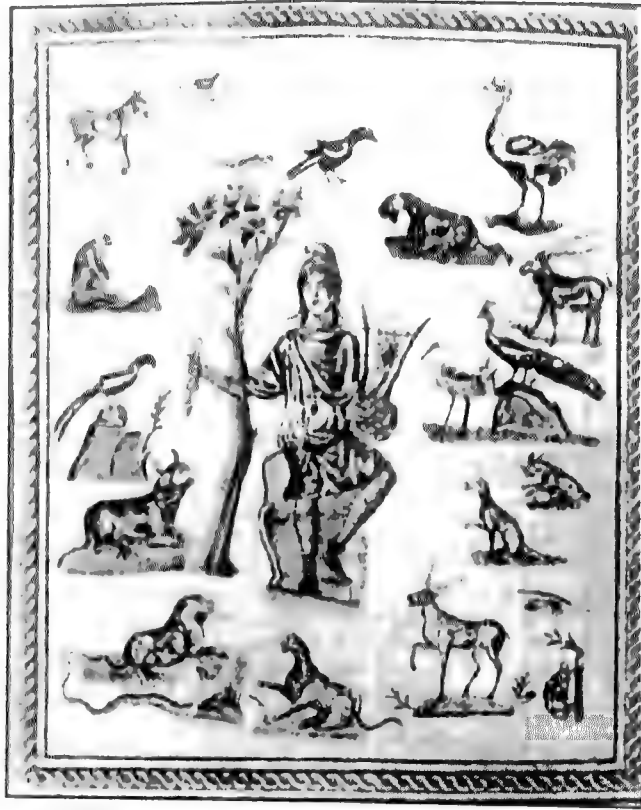
صورتہ ۸۹ - فیضیاء قیسا

١ (&)	٨ ##	١٥ (&)	٢٢ (&)
٢ (&)	٩ @	١٦ @	٢٣ ##
٣ (&)	١٠ @	١٧ @	٢٤ ##
٤ (&)	١١ (&)	١٨ (&)	٢٥ ##
٥ (&)	١٢ (&)	١٩ (&)	٢٦ (&)
٦ (&)	١٣ (&)	٢٠ (&)	٢٧ (&)

صورة ٩٠ - قطعة فسيفساء فيينا «تقويم ريفي مصور»

@ = مربع به إحدى الجنيات
(&) = مربع به منظر طبيعي

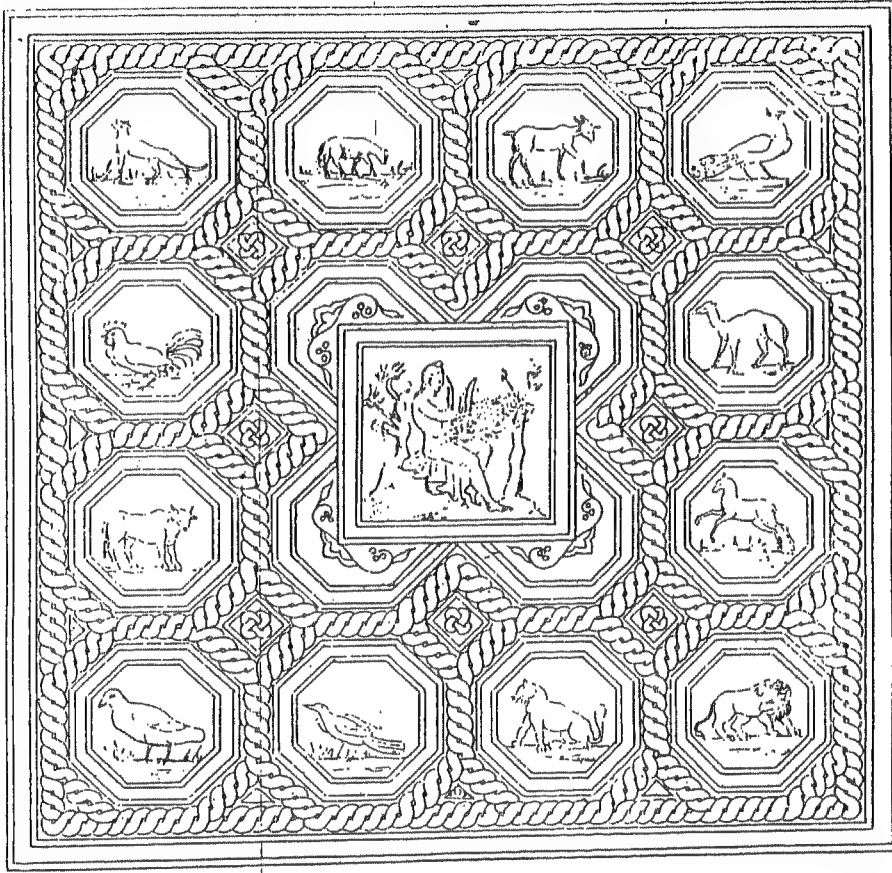
* = مربع يحتوي على شكل حلية
= مربع مدمر تماماً



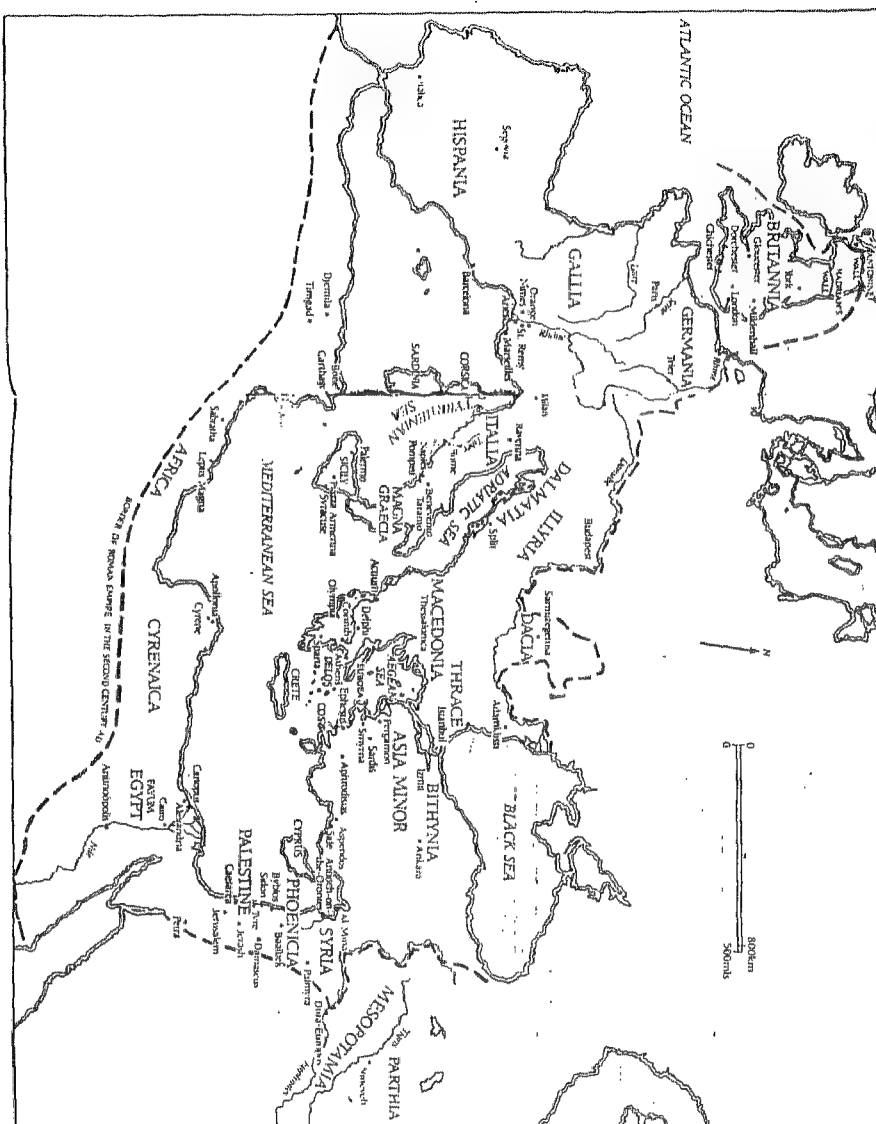
صورة ٩١
فيفاء
أورفيوس
(من بالرمو)



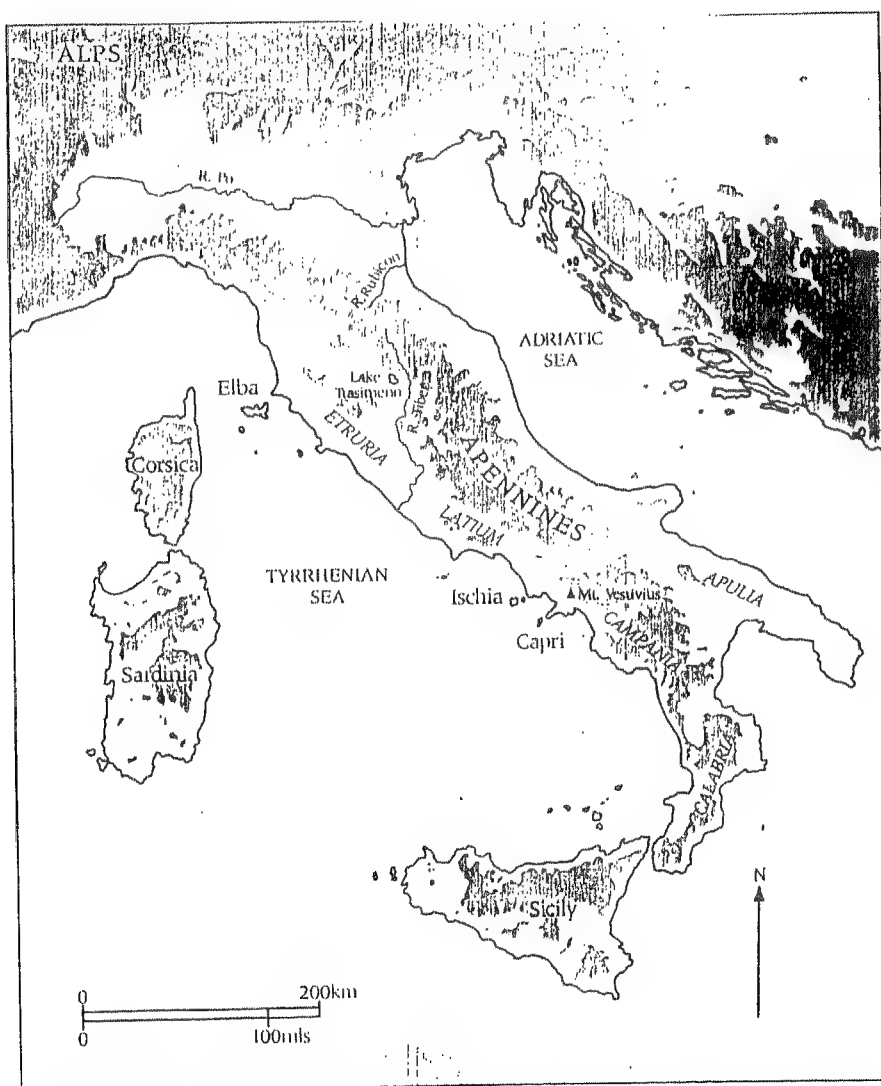
صورة ٩٢ - فيفاء أورفيوس

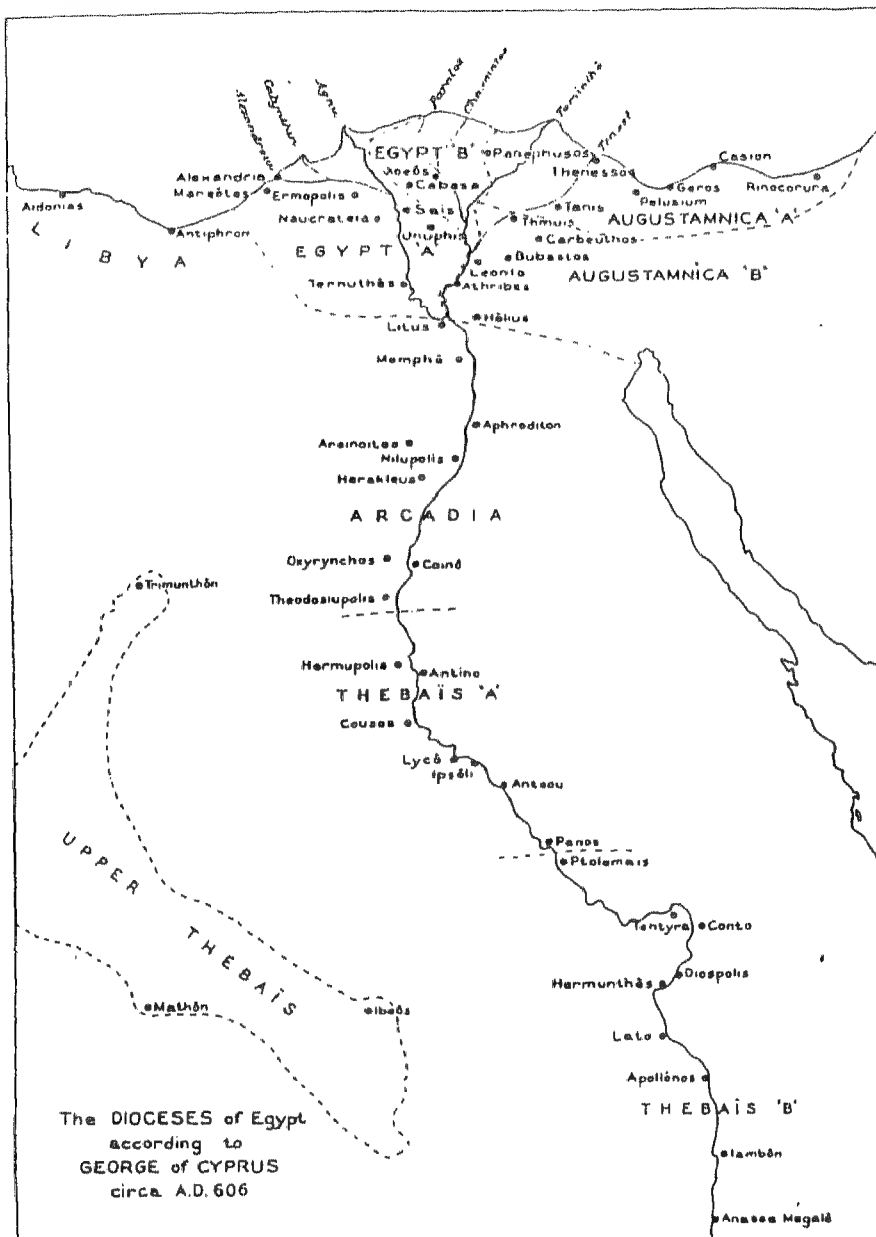


صورة ٩٣ - تصميم أرتود لفسيفساء أورفيوس بمتحف ليون

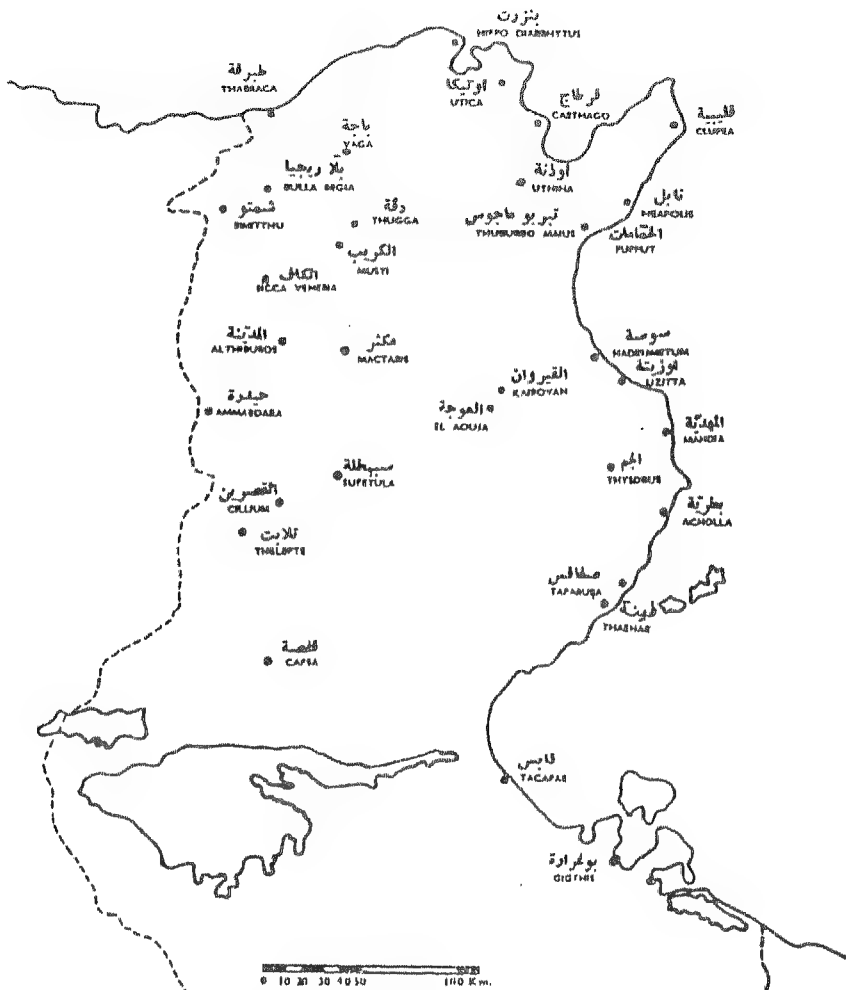


صورة ٩٤ - خريطة للعالم الروماني في القرن الثاني م. (أ ، ب)





صورة ٩٥ - خريطة مصر تبعاً لجورج القبرصي



خريطة المواقع الأثرية التونسية

صورة ٩٦ - خريطة لإفريقية القنصلية (تونس)

٣٣-٣٢	مقدمة
١٨٠-٣٤	الباب الأول : فسيفساء إيطاليا .
	الفصل الأول :
٣٨-٣٥	مقدمة عن تاريخ و طبيعة إيطاليا الجغرافية .
	الفصل الثاني :
١٨٠-٣٩	نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .
	١- فسيفساء منزل فاون :
٤٤-٤٢	أ - فسيفساء السمك .
٥٠-٤٥	ب - فسيفساء النيل .
٥٦-٥١	٢- فسيفساء المغارة المقدسة .
١٣٠-٥٧	٣- فسيفساء باليستريتا .
١٣٦-١٣١	٤- فسيفساء بيرجي باتروريا .
١٤٤-١٣٧	٥- فسيفساء معركة السمك .
١٥٥-١٤٥	٦- فسيفساء ميناء السفن .
	٧- فسيفساء فيلا هدران :
١٦٦-١٥٨	أ - معركة القنطور مع النمر .
١٧٤-١٦٧	ب - رعي الماعز أمام تمثال واقف .
١٨٠-١٧٥	ج - منظر مهاجمة الأسد لثور .

٢٤٠-١٨١

الباب الثاني : فسيفساء مصر .

الفصل الأول :

٢٠١-١٨٢

مقدمة عن مصر .

الفصل الثاني :

٢٤٠-٢٠٢

نماذج تعكس الطبيعة من خلال الفسيفساء .

٢٣١-٢٠٣

١- فسيفساء ابي قبر .

٢٤٠-٢٣٢

٢- فسيفساء تمويس .

الباب الثالث : فسيفساء منطقة شمال إفريقيا .

الفصل الأول :

٢٥١-٢٤٢

مقدمة عن إفريقية القنصلية (تونس) .

الفصل الثاني :

٣٤٨-٢٥٢

نماذج تعكس الطبيعة من خلال فسيفساء إفريقية القنصلية .

٢٧٨-٢٥٣

١- فسيفساء ضيعة بوليوس .

٢- فسيفساء ضيقة :-

- أ - مسكن احد كبار المزارعين. ٢٨٤-٢٨٠
 ب- غزالة الصوف . ٢٨٩-٢٨٥
 ج- إنتاج النبيذ و زيت الزيتون . ٢٩٣-٢٩٠
 ٣- فسيفساء دُجة :
 أ - الصيد بالحربة . ٢٩٨-٢٩٥
 ب- الصيد بالسنارة . ٣٠٢-٢٩٩
 ج- الصيد بالشبكة . ٣٠٧-٣٠٣
 د - الصيد بالقوارير . ٣١٥-٣٠٨
 ٤- فسيفساء الترويز (ألييوروس) . ٣٢٥-٣١٦
 ٥- فسيفساء أودنة . . ٣٤٣-٣٢٦
 ٦- فسيفساء أورفيوس . ٣٤٨-٣٤٤

الفصل الثالث :

مقدمة عن تريوليتانيا (بغرب ليبيا) . ٣٥٦-٣٤٩

الفصل الرابع :

نماذج تعكس الطبيعة من خلال فسيفساء تريوليتانيا . ٣٩٢-٣٥٧

- ١- فسيفساء الفصول و المناظر النيلية . ٣٦٨-٣٥٨
 ٢- فسيفساء دراس الغلال . ٣٧٧-٣٦٩
 ٣- فسيفساء معمل الألبان . ٣٨٣-٣٧٨
 ٤- فسيفساء العمل الزراعي . ٣٩٢-٣٨٤

الفصل الخامس :

مقدمة عن نوميديا (الجزائر) . ٣٩٨-٣٩٣

الفصل السادس :

نماذج تعكس الطبيعة من خلال فسيفساء نوميديا . ٤٢٤-٣٩٩

١- فسيفساء شرشال . ٤٠٨-٤٠٠

٢- فسيفساء نبتون و أمفيريبي . ٤٢٤-٤٠٩

الباب الرابع : فسيفساء منطقة غرب أوروبا .

الفصل الأول :

مقدمة عن منطقة غرب أوروبا . ٤٣١-٤٢٦

الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء . ٤٦٦-٤٣٢

١- فسيفساء فيينا . ٤٥٤-٤٣٣

٢- فسيفساء أورفيوس . ٤٦٦-٤٥٥

المراجع الخامس :

٤٨٠-٤٦٧ دراسة مقارنة للقطع القسيسانية المختلفة .

٤٨٦-٤٨١

خاتمة

القوائم:

١- قائمة باختصارات بعض المراجع ٤٨٧

٢- قائمة المصادر و المراجع

٤٩٠

أ - المصادر الأدبية

٤٩١

ب- قائمة الموسوعات و القواميس الأجنبية

٤٩٢

ج- المراجع الأجنبية

٤٩٦

د - المراجع العربية

٤٩٩

٣- قائمة بأهم الأحداث في تاريخ إيطاليا

٥٠٢

٤- قائمة بالملوك البطلمة في مصر

٥٠٤

٥- قائمة الأباطرة الرومان

٥٠٥

٦- قائمة الصور و اللوحات

٥١٨

٧- كشف

٥٢٩

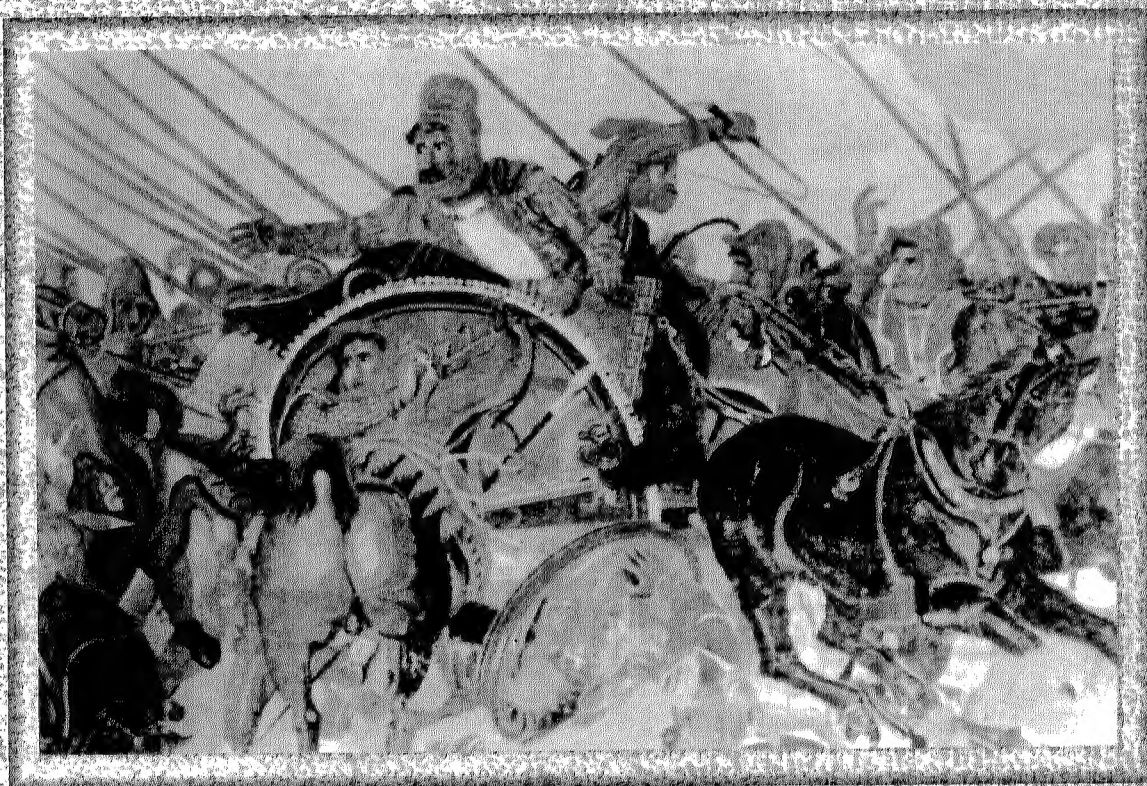
*** ملحق الصور

رقم الإيداع
٩٩ / ٤٦٧١

I. S. B. N.

977 - 5946 - 00 - X

يتناول هذا الكتاب فناً يدعي وهو فن الصليبيضاء، أو كما اشتهر بين الناس باسم الموزايكو. وهو يقتصر على العصر الروماني من خلال موضوع "تصوير الطبيعة". ومع هذا فالكتاب يعطي للقارئ المتخصص، وكذلك العادي معلومات واضحة وواقعية، بحيث يقدم له صورة شاملة ليس فقط عن جغرافية، وتاريخ، وسياسة، واقتصاد واساطير البلاد المختلفة التي تناولها العمل، فتجعله يلم بجوانب الحياة المختلفة. وفي النهاية يتضح تأثير طبيعة مصر الخلابة بصفة خاصة على شعوب وفناني المناطق الأخرى. وتكمن أهمية الكتاب في كونه من الكتب القلائل التي كتب باللغة العربية عن هذا النوع من الفنون، مستعينة في ذلك بمراجعة أجنبية مختلفة اللهجات، المستعاضة بالأراء المختلفة عن فن تصوير الطبيعة من خلال الموزايكو أو الصليبيضاء الروماني.



١٤٨٦٤
٢٠٩٠٠